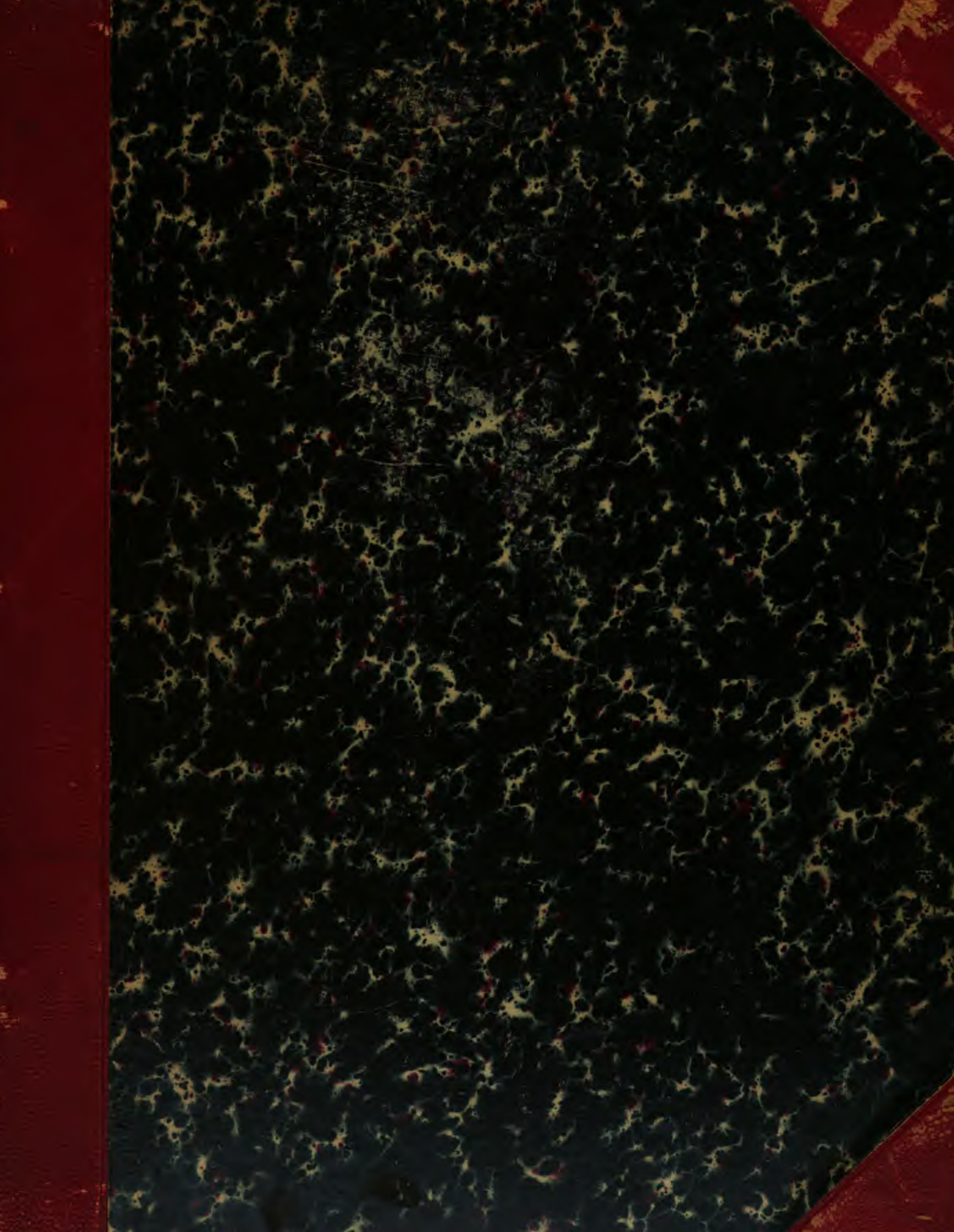
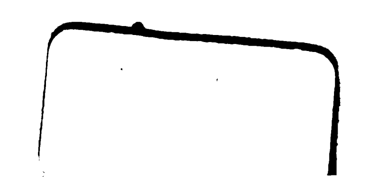


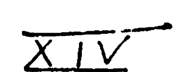


GAZETTE

# ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

DE L'ANTIQUITÉ & DU MOYEN-AGE



MACON

IMPRIMERIE PROTAT FRÈRES

1, RUE DE LA BARRE, 1

# GAZETTE
# ARCHÉOLOGIQUE

Fondée par Fr. LENORMANT et J. de WITTE.

---

## REVUE

DES

## MUSÉES NATIONAUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE

**M. A. KAEMPFEN**

Directeur des Musées nationaux et de l'Ecole du Louvre.

PAR


E. BABELON

Conservateur du Cabinet des Médailles et des Antiques à la Bibliothèque nationale

E. MOLINIER

Conservateur-adjoint des Musées Nationaux

**Secrétaires de la rédaction.**


---


QUATORZIÈME ANNÉE

**1889**

---

PARIS

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS

13, RUE LAFAYETTE.

**Londres**, DULAU AND Cᵉ Soho square. — **Leipzig**, TWIETMEYER et BROCKHAUS.
**Bruxelles**, A. DECK. — **La Haye**, BELINFANTE FRÈRES. — **Saint-Pétersbourg**, ISSAKOF,
**Rome**, BOCCA. — **Milan**, DUMOLARD. — **Naples**, MARGHIERI.
**Madrid**, BAILLY-BAILLIÈRE. — **Barcelone**, VERDAGUER. — **New-York**, CHRISTERN.

1889, Aug. 30 – 1893, May 9.
Constantine, Alg.

# TABLE DES GRAVURES

# TABLE PAR ORDRE DES MATIÈRES

# GAZETTE
# ARCHÉOLOGIQUE

Fondée par Fr. Lenormant et J. de Witte.

---

# REVUE
DES
# MUSÉES NATIONAUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE

**M. A. KAEMPFEN**

Directeur des Musées nationaux et de l'Ecole du Louvre.


PAR

E. BABELON
Attaché au Cabinet des Médailles et des Antiques à la Bibliothèque nationale.

E. MOLINIER
Attaché à la conservation de la sculpture et des objets d'art du Moyen-Age et de la Renaissance, au Louvre.

**Secrétaires de la rédaction.**



14e 15e *Année.* 14e 15e *Année.*

SOMMAIRE DES Nos 1-2. — 1889.





PARIS

A. LÉVY, ÉDITEUR

13, RUE LAFAYETTE.

**Londres**, Dulau and Ce, Soho square. — **Leipzig**, Twietmeyer et Brockhaus.
**Bruxelles**, A. Deck. — **La Haye**, Belinfante frères. — **Saint-Pétersbourg**, Issakof
**Rome**, Bocca. — **Milan**, Dumolard. — **Naples**, Marghieri.
**Madrid**, Bailly-Baillière. — **Barcelone**, Verdaguer. — **New-York**, Christern.

# COLLABORATEURS PRINCIPAUX

DE LA

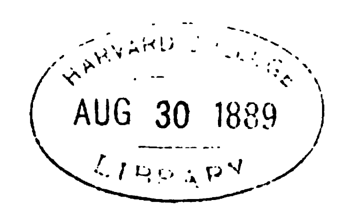
# GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE




La *Gazette Archéologique* paraît tous les mois, ou tous les deux mois par livraisons doubles, et forme, à la fin de l'année, un magnifique volume in-4º de quatre cents pages de texte et environ quarante planches gravées ou en chromo-lithographie.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

Paris, 40 francs. — Départements, 45 francs. — Etranger (Union postale), 50 francs.
Collection des 12 premières années (11 volumes). 480 francs.
Un volume séparé.......................... 50 —




# GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

## VASES A FIGURINES

### DE L'ILE DE CHYPRE

(Pl. 1 et 2.)

I

Le Musée du Louvre possède, depuis une vingtaine d'années, dans sa collection de céramique chypriote, un vase d'ancien style, qui, dès son entrée dans nos vitrines, avait éveillé vivement ma curiosité. C'est une sorte de cruche ou d'aiguière rustique à une seule anse, appartenant à la catégorie des vases à verser pour lesquels j'ai revendiqué, il y a déjà longtemps, la dénomination homérique de πρόχοοι [1]. Sa hauteur de 30 centimètres et sa capacité semblent bien indiquer qu'elle devait être destinée à contenir de l'eau plutôt que du vin. Dans une forme de ces vases très commune à Chypre, le liquide se déverse non par un simple bec, mais par un tube ou tuyau droit, qui sort de la panse un peu au dessous du col. Tels sont encore, dans beaucoup de pays, les *pichets* qui servent aux moissonneurs à porter de l'eau et à boire dans les champs. Seulement ici la même disposition technique donne naissance à un motif de décoration plastique des plus ingénieux.

La courbure de la panse sert de point d'attache à une figurine de femme, appuyant elle-même contre son corps un petit vase à orifice trilobé, qu'elle incline en avant, comme pour en faire couler le contenu. L'une des mains est posée sur l'anse du vase en réduction, tandis que l'autre main le soutient par dessous. Ce double mouvement ne donne pas non plus l'idée de l'*œnochoé* à verser le vin, ordinairement portée à bras tendu, mais d'un vase plus lourd et d'une capacité plus forte. En un mot, c'est une petite aiguière, qui répète la grande sans en reproduire tout à fait la forme plus compliquée.

1. Voir notre étude sur les anciens bronzes grecs de Dodone, insérée par M. Constantin Carapanos dans son ouvrage *Dodone et ses ruines*, p. 225.

Il importe d'ajouter que le grand vase, juste au point où la figurine y est soudée, se trouve percé de plusieurs trous, qui le mettent en communication avec le petit. Grâce à cet artifice, lorsque l'eau coulait du grand vase, c'était la figurine de femme qui paraissait la verser avec sa cruche. Il y a là une de ces imaginations un peu enfantines, qui plaisent aux industries primitives ou populaires. Les artisans chypriotes en particulier n'étaient pas du tout ennemis de ce genre de fantaisie, par lequel l'objet usuel et familier, le meuble, le vase ou l'instrument, prend volontiers le caractère amusant d'un jouet.

Pour le style, la figurine de femme appartient à l'époque où les potiers chypriotes travaillaient encore sous l'influence de l'art oriental. C'est une maquette plate, dont la tête est ceinte d'une écharpe, roulée en forme d'étroit turban. La couleur noire sert à dessiner au trait quelques détails du visage ou du costume et à teinter la chevelure, tombant en deux masses le long du cou.

Quant à la couleur du fond, la figurine et le vase tout entier qu'elle décore sont d'un ton de pourpre sombre, que l'on pourrait prendre à première vue pour une coloration artificielle; mais il est facile de reconnaître que cette nuance est celle même de la terre, qui est une argile à part, d'un rouge violacé, couverte seulement d'un léger vernis. A la partie inférieure de la panse, il n'y a pour ornements que deux zones de lignes noires, avec filets blanchâtres. Le col et la région qui l'entoure sont semés de cercles concentriques, au milieu desquels on remarque, grossièrement dessinés au trait, toujours avec la couleur noire, deux coqs affrontés (ou peut-être un coq et une poule[1]). Ces oiseaux, entre lesquels se dresse justement la petite femme en relief tenant sa cruche, sont tracés d'une main si peu sûre que l'on dirait des croquis à l'encre, rajoutés de nos jours par quelque écolier : cependant, après expérience faite, je dois reconnaître que le trait paraît avoir subi le feu avec la terre.

On a déjà signalé la présence du coq, cette fois peint en blanc, sur un fragment provenant d'un vase chypriote à cercles concentriques, très voisin de l'aiguière que nous décrivons[2]. Le fait n'est pas aussi insignifiant qu'il peut le paraître : car ce gallinacé, absolument étranger à l'ancienne iconographie égyptienne et chaldéo-assyrienne, inconnu à la tradition de la Bible comme à la poésie homérique, n'a été introduit que tardivement dans l'Asie occidentale et dans les régions de la Méditerranée, sans doute à la suite de la domination des Perses, bien qu'il se montre déjà sur quelques cylindres qui peuvent remonter à l'époque du nouvel empire babylonien[3]. Il ne se rencontre pas non plus sur les vases grecs de style dit corinthien. Une des représentations les plus anciennes que l'on en puisse citer pour l'Asie Mineure se trouve sur le tombeau

1. L'un n'a pas de crête apparente, mais la forme générale est plutôt celle du coq.

2. Voir le mémoire cité plus loin, p. 4, note 1. Ce fragment s'y trouve reproduit à la page 52, fig. 35.

3. Layard, *Discoveries in the ruins of Nineveh aud Babylon*, pages 538, 539.

lycien, connu sous le nom de *Monument des Harpyes*. Il y a là des rapprochements chronologiques et géographiques qui peuvent avoir leur utilité.

Il convient d'ajouter qu'une seconde aiguière de la même fabrique, mais d'une contenance moindre et d'une décoration plus simple, est entrée au Louvre avec la précédente. Celle-ci n'est décorée que d'une seule zone de lignes noires, et la figurine de femme est remplacée par une tête de taureau en relief, servant de même à l'usage de bec. On y retrouve surtout la même terre d'un rouge foncé, dont l'emploi, relativement rare dans la poterie chypriote, caractérise aussi une classe peu nombreuse de figurines, considérées comme appartenant plus particulièrement à la région d'Amathonte et de Kourion [1].

En résumé, ces deux aiguières, par toute leur technique, appartiennent à un type intermédiaire entre la poterie commune de l'île et les jolis vases rouges d'une pâte plus fine et d'un ton plus clair qui sont recherchés des amateurs.

## II

Dans l'idée qui avait fait modeler sur un vase à verser une figurine de femme tenant la cruche j'étais disposé tout d'abord à ne voir qu'une fantaisie accidentelle et comme une plaisanterie céramique; mais des découvertes récentes sont venues quelque peu modifier sur ce point mon impression première.

L'année dernière, on vendait publiquement à Paris une importante collection d'antiquités [2], provenant exclusivement des fouilles exécutées dans une même région de l'île de Chypre, à *Polis-Khrÿsokhou*, aux dépens des tombeaux de l'ancienne ville de *Marion*, détruite par le premier des Ptolémées et relevée sous le nom d'*Arsinoé*, qui est celui même de la mère de ce prince [3]. Or, parmi les objets exposés, que se disputèrent les amateurs et les musées, et particulièrement le musée du Louvre et celui de Berlin, se trouvait une très nombreuse série d'aiguières semblables à celles que nous avons décrites plus haut, quelques-unes avec la tête de taureau, mais la plupart avec la petite figure à la cruche, élevée ainsi au rang de type traditionnel. La principale différence était dans la couleur pâle et dans le ton mat de la terre, rappelant la céramique commune de Chypre. Le décor remplaçait aussi les rameaux concentriques par des motifs plus variés : denticules, petits cercles de points, lignes ponctuées, enroulements, rinceaux de feuillages, et jusqu'à des paysages grossiers avec des arbres et des oiseaux aquatiques. Ces ornements, tantôt noirs, tantôt blancs ou faisant alterner les deux

1. *Catalogue des figurines du Louvre*, Chypre, p. 199.
2. Frœhner, *Catalogue des objets antiques trouvés à Arsinoé de Chypre* : c'est le catalogue même de la vente.
3. Strabon, p. 683; Stéphane de Byzance, aux deux mots; Diodore de Sicile, XIX, 59, 62, 79.

couleurs, se détachaient le plus souvent sur un ton rouge brique, couvrant le fond, comme pour imiter la terre rouge, mais sans aucun vernis.

Mon intention n'est pas de consacrer à cette famille céramique une étude d'ensemble, comme celle qui vient d'être publiée en Allemagne, dans une description générale des fouilles de *Marion*, pleine de détails instructifs[1]. Je désire seulement faire connaître les nouveaux exemplaires de ce type entrés dans nos collections et en déduire quelques observations sur l'origine et sur le développement du principal motif plastique qui les décore.

Si nous laissons de côté les vases ornés de la tête de taureau, qui n'offrent chez nous aucune variante intéressante[2], les autres peuvent se diviser en trois classes, qui répondent à trois époques différentes.

La première époque est celle du type oriental, où la maquette de femme est caractérisée par l'écharpe ou *mitra*, roulée en turban, suivant une mode asiatique, que l'on retrouve à Chypre dans un grand nombre de figurines très anciennes en forme de colonnes[3]. Sans parler du vase de terre rouge qui sert de point de départ au présent travail, cette classe n'est représentée, parmi nos nouvelles acquisitions, que par des fragments, auxquels adhère encore la petite figure; mais plusieurs de ces débris sont remarquables.

Le fragment n° 59[4], qui est reproduit en phototypie dans notre planche hors texte I, fig. 1, a parfaitement conservé sa forme rude et sa coloration quelque peu sauvage. Sur le fond rouge assez vif qui recouvre à la fois le nu et le vêtement de la figurine, les yeux se détachent en blanc. Les cheveux noirs tombent en trois rouleaux sur chaque épaule, comme dans certains aryballes rhodiens en forme de bustes de femmes. La couleur blanche sert encore à marquer, autour du cou et sur les épaules, une bordure recoupée de lacis noirs et, sur le milieu de la jupe, une large bande, comme dans les étoffes perses appelées μεσόλευκα. Le tesson du grand vase qui tient encore à la figure présente le même fond couvert d'un ton rouge mat; on y remarque une bande noire ponctuée de fleurons hexapétales et des dents alternativement blanches et noires.

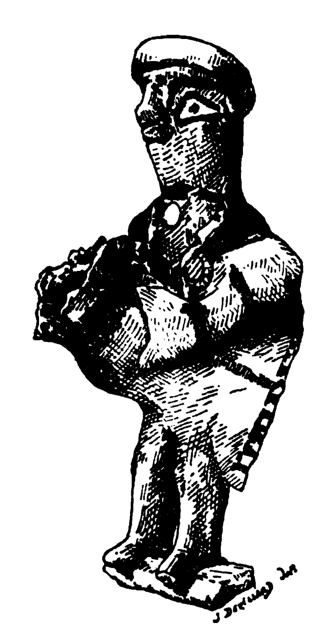
Le n° 62, où l'on reconnaît le même type, bien que la tête manque, est remarquable par la grandeur relative de la cruche que la femme porte devant elle : ces proportions pourraient moins que jamais convenir à une *œnochoé*.

1. Paul Hermann, *Das Gräberfeld von Marion*, travail publié comme *programme* pour le quarante-huitième anniversaire de Vinkelmann. Cette étude repose en partie sur les notes de M. Ohnefalsche Richter, qui a tenu un journal méthodique des fouilles de Marion.

2. Dans un curieux exemple, connu seulement par un dessin, le motif, plus développé, représente la partie antérieure d'un taureau ailé de style assyrien; dans un autre, qui est au musée de Berlin, la tête de taureau a près d'elle une petite figure virile à bonnet conique : voir le travail cité, figures 34 et 39.

3. *Catalogue des figurines du Louvre*, n°s 5 à 15 de Chypre, p. 147.

4. Ces numéros sont ceux qui ont été placés sur les vases du Louvre par les soins de M. Edmond Pottier pour le Catalogue qu'il prépare.



J'ai fait reproduire dans le texte, malgré l'extrême barbarie du modelage, la maquette n° 61, parce qu'elle offre une variante unique. Ici, la figurine a les jambes dégagées, comme une figure d'homme ou comme une figure de femme nue. C'est à cette dernière interprétation qu'il faut s'arrêter, car la saillie des seins, marquée par deux boulettes de terre rajoutées, le collier à disque central et les boucles d'oreilles, représentées aussi par des boulettes aplaties, ne laissent aucun doute sur le sexe de cette grossière image. Elle est comparable aux nombreuses maquettes nues, dans lesquelles on croit souvent reconnaître des représentations del'Aphrodite chypriote. Du reste, sa nudité ne l'empêche pas de remplir son office, comme ses compagnes vêtues, et de verser, aussi consciencieusement qu'elles, l'eau de sa cruche.

Dans cet exemple, comme dans les précédents, le vase à verser est toujours appuyé contre le corps même de la femme. Le n° 73, où le type oriental à turban est déjà modelé avec plus de finesse, change cette attitude ; l'aiguière y est simplement posée à côté de la figurine, qui garde toujours la main droite sur l'anse, tandis que la main gauche, devenue libre, élève un bouton de fleur. Dans un exemple du musée de Berlin, la femme ne tient même plus l'anse : la main gauche est ramenée vers le corps et la droite fait un geste d'adoration [1].

Cette disposition nouvelle est comme une transition qui nous fait passer à la deuxième classe de ces représentations, où le vase est presque toujours placé à côté de la figurine et tenu seulement de la main droite. Le style de cette classe, en dépit d'une exécution encore assez rustique et sommaire, montre les formes et les modes de la belle époque grecque s'introduisant à Chypre jusque dans les ateliers les plus populaires.

La chevelure, relevée derrière la nuque, est maintenant enveloppée dans l'étoffe de la *mitra* ou serrée par une sorte de bonnet comme le *saccos* ou le *kékryphalos*, suivant l'usage des filles et des jeunes femmes de la Hellade. Le visage, souvent gracieux, laisse voir les fines retouches de l'ébauchoir. Les épaules et la poitrine ont de la rondeur : la simplicité du modelé pourrait même les faire paraître nues, si quelques lignes noires ou bien une couche de couleur pourpre ne venaient indiquer le vêtement.

A cette catégorie appartiennent les deux aiguières complètes n°s 55 et 56. Le n° 56 surtout, que reproduit la figure 2 de notre planche hors texte I, est intact et remarquable par la *phiale* ou coupe à libation que la petite femme en applique tient de la main droite, tandis que l'autre main porte la cruche placée près de la jambe gauche. L'orifice même de la grande aiguière est dentelé de noir et de blanc. Le fond est peint en rouge,

1. P. Hermann, travail cité, pl. III, fig. 1,

et porte pour ornement caractéristique, au dessous du col, des volutes blanches, opposées deux à deux, sur des tiges verticales terminées en fer de flèche. Le reste de la décoration consiste en lignes noires, ponctuées de blanc et en zones de bandes blanches et noires.

Parmi les fragments et les figurines détachés de vases semblables, il faut citer surtout les nos 63 et 68, pour la finesse encore sévère du type hellénique et pour la recherche de la coiffure, que serre une bandelette avec fleurons en relief; le n° 67, où l'on retrouve l'attribut de la phiale; les nos 64 et 70, qui tiennent au contraire le bouton de fleur. Nous mentionnerons ici, comme une variante très intéressante, un vase du même style qui n'appartient pas au musée du Louvre; la petite figure à la cruche y tient manifestement une pomme [1]. Le n° 75 est à part : le vêtement blanc y est traité avec un soin particulier : c'est l'*hémidiploïdon* rabattu sur la poitrine, tel que le portent les jeunes Athéniennes de la frise du Parthénon. Dans le n° 65, le tesson du grand vase montre le départ d'une guirlande de feuillage, se détachant assez grossièrement en noir sur le fond peint en rouge, mais rappelant les feuilles de lierre des vases grecs de la bonne époque; cependant la nature de la poterie n'a pas changé : c'est toujours la grosse céramique à fond mat des anciens ateliers chypriotes.

Les deux beaux vases que nous allons étudier maintenant et dont notre planche hors texte II donnera une idée, font dans la série un changement brusque et comme un coup de théâtre [2]. La technique s'est modifiée et montre maintenant les mêmes procédés et le même système de décoration que dans les vases grecs peints, mais avec un caractère un peu compassé, qui reste bien local. Comme dans les vases grecs, c'est maintenant la couleur même de la terre qui donne le ton orangé ou rouge clair du fond. On ne peut pas dire cependant que nos vases appartiennent soit au système des figures rouges, soit à celui des figures noires : leur décoration, formée seulement d'ornements et de feuillages, représente plutôt un mélange des deux systèmes, mais elle indique de toute manière une époque assez avancée.

Une autre modification, non moins grave, s'est opérée dans la partie plastique de la décoration. La petite statuette de femme est toujours là, appuyant sa main sur l'anse de sa cruche; mais elle n'est plus seule : elle forme groupe avec une seconde figure représentant un Éros adolescent, nu, ailé, qui se tient debout à côté d'elle. Il faut remarquer aussi que les deux terres cuites ne sont plus appliquées et comme assises sur la courbure de la panse, mais qu'elles ont remonté jusqu'au pied du col, contre lequel elles sont franchement adossées, la petite cruche étant devant elles, dans une situation qui, moins que jamais, convient à une œnochoé, mais qui s'explique parfaitement pour la cruche d'eau posée à terre.

Le n° 58 a le fond plus jaune. Parmi les bandes d'ornements qui décorent la panse, on remarque surtout une guirlande d'olivier ou de laurier, réservée en clair sur fond

1. Représenté dans le même travail fig. 38.

2. Le mémoire de P. Hermann en donne déjà des croquis (figures 41, 42), d'après les dessins communiqués de Chypre par Ohnefalsch Richter.

noir et rappelant exactement le même ornement sur les vases grecs à figures rouges de style tout à fait libre, particulièrement sur les vases de la Cyrénaïque. Une bande plus large au dessous est décorée au contraire d'un grand rinceau, dont chaque enroulement donne naissance à une palmette, le tout dessiné sur un fond clair. Le reste du décor consiste en rangs d'oves et de pétales noirs aigus. La figurine de femme, drapée avec beaucoup de liberté, un sein découvert, a sa coiffure terminée en pointe, pour indiquer soit un chignon trés relevé, soit une sorte de bonnet ou de capuchon dont les terres-cuites d'une époque avancée, particulièrement à Chypre, gratifient volontiers les figures auxquelles elles veulent conserver un caractère oriental. C'est tout à fait par erreur que l'on a pris la seconde figure pour une autre représentation féminine [1]; il faut y reconnaître certainement, malgré sa tête brisée, un Éros nu, dont les grandes ailes, ouvertes en croissant, passent derrière la jeune femme.

Le vase n° 57, qui est le plus complet, est richement rayé de bandes d'oves, de grecques, de pétales aigus, de larges parties treillissées de lignes noires. L'ornement le plus apparent est un rinceau de feuilles de lierre cordiformes, avec grappes de fruits, peint en rouge brun sur le fond et traité tout à fait dans le type libre et dégagé des vases d'Astéas et autres du même temps, qui répondent, comme les vases de la Cyrénaïque, à l'époque des successeurs d'Alexandre. C'est donc très probablement avec les nouveaux habitants colonisés par les Ptolémées que ce type perfectionné et beaucoup plus grec s'introduisit dans les nécropoles d'*Arsinoé*, mais sans abandonner la forme traditionnelle et si particulière des anciens vases de *Marion*. Ici, le grand Éros, associé à la figurine de femme, a ses bras tombants le long du corps, comme une idole archaïque, ses grandes ailes repliées; sa tête est nimbée d'un large disque.

## III.

Il faut avouer que l'addition d'une figure mythologique, introduite par les Grecs à côté de la figure de la femme à la cruche, a bien un peu l'air d'une interprétation et rend beaucoup moins simple l'explication que l'on peut donner de ce motif traditionnel. Il est vrai qu'il est facile de dire, en se désintéressant de toute recherche du sujet, que le groupe représente simplement Éros à côté d'une jeune fille [1]. On rencontre en effet assez fréquemment, parmi les terres cuites grecques, des jeunes filles près desquelles vole ou se pose quelque petit amour; mais ce sont des amours enfants et non des grands Éros, comme ceux-ci, aussi hauts que leur compagne. Dans une île dont Aphrodite est la grande déesse, on ne peut s'empêcher de soupçonner que sa religion et les mythes qui s'y rattachent ne sont pas tout à fait étrangers à la formation d'un pareil couple.

1. « Gruppe von zwei bekleideten Mädchen, das eine mit mächtigen Sculterflügeln. » P. Hermann, p. 57, note 97.

2. « Eros und ein Mädchen .» Hermann, p. 58.

Je suis tout le premier à convenir qu'il faut, dans la série des figures que nous venons de passer en revue, faire une très large part aux besoins de la décoration, au développement naturel et irréfléchi de certaines nécessités techniques. De très bonne heure, les artisans qui fabriquaient des vases de terre ou de métal ont été amenés à les animer, à les peupler, pour ainsi dire, en y greffant des figurines détachées, souvent sans grande signification. Telles sont par exemple, autour d'une écuelle de terre d'Ialyssos, au British Museum, trois petites maquettes de femmes du type le plus primitif, debout sur le bord du vase; tels sont encore, autour d'un très ancien lébès de bronze trouvé à Préneste [1], ces petits hommes nus, qui se haussent jusqu'aux lèvres du bassin, comme pour y boire. De même, il est infiniment probable que les potiers de Marion n'ont vu souvent, dans la figurine qu'ils appliquaient sur leurs aiguières, qu'une femme versant de l'eau, ingénieusement motivée par la présence du bec tubulaire, dont elles rappellent en même temps l'usage et la fonction.

Il n'en est pas moins vrai que, dans les beaux cratères bachiques d'un art plus développé, les petits hommes de bronze du bassin de Préneste se montrent comme des satyres affleurant de leurs lèvres la surface du liquide. L'esprit des anciens était si hanté de mythologie! On ne doit donc pas négliger de rechercher si diverses particularités des figurines placées sur nos aiguières ne s'expliquent pas aussi par quelque donnée de cette nature.

La fable purement grecque ne fournit aucun type qui s'accommode de tous points à la représentation, bien que beaucoup de déesses et particulièrement Aphrodite soient volontiers figurées avec la phiale et le vase à verser, en signe de libation ou comme servant aux dieux l'ambroisie. J'écarte Hébé, aussi bien que l'Aurore répandant l'eau de son hydrie ; je n'examine pas non plus si l'on n'a pas voulu simplement, en plaçant le jeune dieu ailé auprès de la petite image féminine, rappeler le groupe populaire d'Éros et de Psyché. Ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que, malgré l'importance et l'ancienneté de l'élément grec à Chypre, nous ne sommes pas ici en Grèce : nous nous trouvons dans un pays où les influences de l'Assyrie, de l'Égypte, de la Phénicie sont restées dominantes pendant de longs siècles. Or, s'il se rencontre, dans ces régions voisines, une déesse à l'aiguière et si, par surcroît, cette déesse est liée par des rapports étroits d'origine à l'Aphrodite de Chypre, c'est là une coïncidence qui mérite au moins que l'on y prenne garde. Mais, surtout si cette divinité a pour fonction particulière d'abreuver les morts, on conviendra que le rapport d'une pareille conception avec la décoration plastique des vases funéraires, trouvés dans les tombeaux de l'île, réclame encore une attention plus sérieuse.

Bien que raides et bizarres dans leurs lignes, les compositions créées par l'imagination religieuse des vieux Égyptiens ont parfois en elles une poésie et un charme profond, qui dépassent même ce que la Grèce a produit de plus gracieux. Quoi de plus poétique

1. *Monuments de l'Instit. de Corresp. archéol.*, X, pl. XXXI.

que l'intervention, dans le funèbre séjour, de la déesse du ciel Hathor, de cette Vénus égyptienne qui, en se confondant avec l'Astarté orientale, a été certainement l'un des prototypes de l'Aphrodite céleste des Grecs et particulièrement de l'Aphrodite de Chypre?



Les images tirées du *Rituel* la représentent dans les branches du sycomore, versant aux défunts l'eau céleste, et de l'autre main portant des fruits sur un plateau [1]. Le vase *kebh* qu'elle tient à la main et dont le nom, en égyptien, éveille l'idée d'une eau vive et courante [2], ressemble justement de très près à nos aiguières chypriotes : comme elles, il est muni d'un bec tubulaire, d'où coulent les minces filets ondulés que l'âme, sous la forme de l'oiseau à tête humaine, reçoit avidement, en élevant ses deux mains vers sa bouche. Ce joli motif est figuré sur beaucoup d'objets de fabrication égyptienne et gravé particulièrement sur toute une série de vases à libation en bronze. De là à le représenter en relief, sur la panse de l'aiguière destinée à être déposée dans la tombe, il n'y a pas bien loin.

Du reste, le mythe égyptien n'était lui-même que le développement d'une croyance primitive, d'après laquelle l'un des besoins dont les morts pouvaient avoir le plus à souffrir était la soif; d'où l'usage des libations versées sur le tombeau et la présence de l'aiguière ou de l'hydrie parmi les vases de la sépulture. Dans les pays très chauds surtout, la préoccupation d'assurer à ceux qui sont sous la terre le bienfait de l'eau fraîche et courante, comme une forme matérielle de la félicité, donne lieu à des rites très expressifs. Dans une nécropole chaldéenne, à *Zerghoul*, on a trouvé de très anciennes chambres funéraires ayant toutes un ou plusieurs puits, qui ne communiquent cependant à aucune nappe souterraine [3], mais qui devaient avoir une destination symbolique, dans le sens que nous venons d'expliquer. Chez les Égyptiens, c'était une déesse qui se faisait la servante secourable des défunts pieux et qui leur assurait la certitude du rafraîchissement après la mort.

L'île de Chypre n'a pas été soumise à l'influence égyptienne seulement par l'intermédiaire de la Phénicie : elle a été pendant le règne d'Amasis (569-523) une dépendance directe des rois saïtes. J'ai montré ailleurs l'influence prépondérante que les modèles égyptiens avaient exercée à cette époque sur les ateliers chypriotes. J'ai attribué particulièrement au même contact l'incroyable diffusion de certains motifs funéraires

1. Wilkinson, *Manners and customs of the ancient Egyptians*, vol. III, pl. XXVIII, fig. 4. A propos du sycomore, se rappeler les arbres, les feuillages, particulièrement figurés sur nos aiguières chypriotes.

2. Je dois plusieurs de ces indications à la science de MM. Maspéro et Paul Pierret. La même fonction est attribuée aussi à *Nout*, qui est la déesse du ciel par excellence.

3. *Journal d'Assyriologie de Berlin* II, 4 (déc. 1887) p. 403 et suiv.

égyptiens, répandus à Chypre et dans une partie du bassin de la Méditerranée [1]. De tous ces motifs, le plus populaire, le type de l'oiseau à tête humaine, pris par les Grecs pour une image des Sirènes et des Harpyes de leur légende, se trouve, par une singulière coïncidence, étroitement lié à la représentation d'Hathor versant aux défunts l'eau céleste. On voit par là qu'il y a quelque chance pour que le motif connexe ait pu servir aussi aux céramistes chypriotes pour la décoration de leurs vases funéraires.

Évidemment, comme il est arrivé pour la Sirène, ils n'en ont pas toujours compris le sens et le véritable caractère; mais certaines variantes, par exemple la représentation de la femme nue, les attributs de la fleur ou de la pomme, et surtout l'idée qui finalement, sous la domination gréco-égyptienne des Ptolémées, a introduit Éros dans la composition, sont comme des réminiscences demi-conscientes, qui, en rattachant le sujet au cycle d'Aphrodite, semblent montrer que la pensée du mythe initial ne s'était pas complètement perdue.

LÉON HEUZEY.

1. *Catalogue des terres cuites du Louvre*, pages 12 et 154.

# ESSAI DE RESTITUTION DE L'AMPHITHÉATRE DE CURION[1]

(PLANCHES 3 ET 4)

---

Pline, en décrivant, au XXXVIe livre de l'*Histoire naturelle*, l'amphithéâtre de Curion, a posé aux archéologues et aux architectes un problème, qui n'a pas encore reçu de solution; car l'hypothèse de Canina ne répond pas aux données essentielles du texte[2].

Le passage est transcrit en note, d'après l'édition de Detlefsen; en voici une traduction aussi littérale et exacte que possible :

« Curion fit construire, en bois, l'un à côté de l'autre, deux théâtres énormes, suspendus en équilibre et mobiles, chacun, sur un pivot. Avant midi, on donnait des représentations scéniques dans les deux théâtres, mis dos à dos pour éviter que le bruit d'une scène ne pût troubler l'autre. Puis, soudain, on les retournait — et même, le fait est certain, au bout de quelques jours, des spectateurs restaient alors en place; — on joignait les extrémités, de façon à former un amphithéâtre, dans lequel étaient donnés des combats de gladiateurs. Ainsi l'on promenait à la ronde le peuple romain, plus exposé lui-même que les combattants... Les pivots s'étant fatigués et faussés, Curion varia le prodige. Le dernier jour, gardant la forme d'amphithéâtre, il fit ramener en sens opposé les deux scènes par le travers et exhiba des athlètes; puis, soudain, par un mouvement inverse, retirant l'estrade, il produisit, le même jour, ceux de ses gladiateurs qui avaient déjà été vainqueurs. »

Ce passage, assez difficile à comprendre et à traduire à cause des explications techniques qu'il contient, présente de plus cet inconvénient d'être mal établi en un point assez important. Où Detlefsen écrit : *Post primos dies etiam sedentibus aliquis*, les anciennes éditions portaient : *Postremo jam die, discedentibus tabulis.*

1. Cette note a été lue en 1886 à la Société des Antiquaires de France.

2. Theatra juxta duo fecit amplissima ligno, cardinum singulorum versatili suspensa libramento, in quibus utrisque antemeridiano laudorum spectaculo edito, inter sese aversis, ne invicem obstreperent scenae, repente circumactis, ut constat, post primos dies etiam sedentibus aliquis, cornibus in sese coeuntibus faciebat amphitheatrum gladiatorumque proelia edebat, ipsum magis auctoratum populum romanum circumferens..... Variavit hanc suam magnificentiam, fessis turbatisque cardinibus, et, amphitheatri forma custodita, novissimo die, diversis duabus per medium scenis, athletas edidit, raptisque e contrario repente pulpitis, eodem die victores e gladiatoribus suis produxit. (Plin., *H. N.* XXXVI, 117, 120.)

La nouvelle leçon semble plus conforme aux manuscrits; on peut dire encore qu'en énonçant expressément la présence des spectateurs pendant les évolutions du théâtre, on prépare l'exclamation finale « *populum romanum circumferens!* » Mais il est permis, ce semble, de douter qu'elle eût besoin d'être préparée, de contester surtout qu'elle le soit bien, de s'étonner enfin en voyant quelques risque-tout devenir le peuple romain; même, en un développement aussi déclamatoire, l'hyperbole est un peu forte! Aussi bien, des critiques plus sérieuses peuvent être adressées au nouveau texte. Les mots « *post primos dies* » supposent sans preuve une série prolongée de spectacles; ils ne répondent pas à l'indication de temps précédemment donnée « *antemeridiano spectaculo* », qui appelle, avec une évidente nécessité, l'antithèse « *à la fin du jour* ». L'incise entière est inutile, en ces termes si peu expressifs; bien plus, elle est en contradiction avec la pensée même de l'auteur. Qu'a-t-il voulu? faire éclater aux yeux l'extravagante grandeur de l'entreprise. Or, pour qu'il y ait prodige, il faut que les deux spectacles différents se suivent sans délai, que la transformation du monument s'opère en un instant : la question de temps est capitale; il y faut insister, on en réduira donc au minimum la durée; point du tout, on la tire en longueur. Si cette aventureuse promenade en l'air du peuple romain suspendu ne fait pas partie d'avance du programme de Curion, à quoi bon nous vanter son génie et crier à la folie? Si c'est peu à peu, jour à jour et par accoutumance, que les spectateurs se hasardent à rester en place dix, puis cent, puis mille, puis tous, pourquoi tant d'effroi? la machine avait fait ses preuves.

Nous préférons nous en tenir au texte de nos pères, qui nous présente une suite d'idées beaucoup mieux enchaînées.

Après le spectacle du matin, celui du soir (*antemeridiano, postremo die*); voilà une phrase bien construite en son balancement; voilà une étroite et expressive mesure de la durée, dans laquelle les faits sont enfermés. Et comme les opérations nécessaires pour transformer les deux théâtres en un amphithéâtre sont décrites avec exactitude et dans leur ordre naturel! On les ramène face à face en les faisant tourner (*circumactis*); on écarte les échafaudages de la scène (*discedentibus tabulis*), on réunit les extrémités des deux demi-cercles (*cornibus coeuntibus*).

Quelque leçon qu'on adopte d'ailleurs, la restitution elle-même ne sera pas changée. La donnée essentielle du problème est la suivante :

Juxtaposer deux théâtres antiques de telle façon que l'on puisse, en les faisant pivoter, les mettre à volonté dos à dos ou face à face. Ils devront, en outre, être construits de telle sorte qu'on puisse très rapidement les ouvrir, les fermer par l'addition ou l'enlèvement des scènes, les réunir enfin, pour former l'enceinte continue d'un amphithâtre.

La solution de Canina, qui est exposée dans son *Architettura Romana* et figurée à la planche cxv, peut être résumée ainsi :

Sur une même ligne, de deux centres OO' il décrit deux demi-cercles ayant diamètres

égaux AB A'B' : ce sont les *caveae* destinées à contenir les spectateurs (voir la figure ci-dessous).

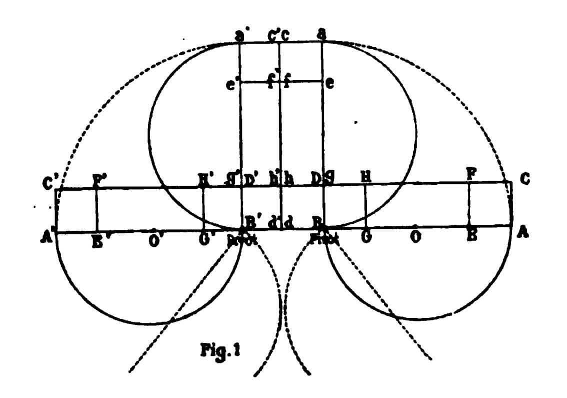


Fig. 1

En avant, à une distance convenable, calculée d'après les exemples des théâtres anciens, il trace une ligne parallèle à celle des diamètres, qu'il joint par des perpendiculaires aux quatre extrémités des diamètres CA DB = C'A' D'B'; ce sont les constructions de la scène.

Puis, il divise les deux parallélogrammes ainsi formés par deux lignes parallèles à AC BD A'C' B'D', savoir EF GH E'F' G'H', de façon à obtenir respectivement, de chaque côté, un parallélogramme réduit, EF GH, E'F' G'H', qui est la scène proprement dite, et deux salles annexes carrées, destinées à la circulation et aux services accessoires AC EF, BD GH, et A'C' E'F', B'D'G'H'.

La distance entre les deux théâtres est précisément égale aux côtés de deux des annexes juxtaposées.

Plaçant donc ses pivots en B B', Canina fait tourner les théâtres et les affronte : la ligne CF HD s'applique exactement contre la ligne C'F' H'D'. Pour former l'amphithéâtre, on n'a plus qu'à enlever les scènes, en laissant subsister les annexes latérales, ainsi l'arène est à la fois libre en son milieu et close sur le pourtour.

Tout irait à merveille, si l'on pouvait aussi aisément mettre dos à dos les théâtres, mais c'est ce qu'on ne saurait faire; car ils viendront, à la moitié environ de leur évolution, buter l'un contre l'autre.

Pour les rendre capables de tourner en tous sens, il faudrait éloigner les théâtres eux-mêmes, ou bien déplacer les pivots. Dans les deux cas, les annexes latérales ne suffiront plus à réunir les deux théâtres, quand ils seront affrontés; il y faudrait des ailes autrement longues.

A défaut du texte de Pline, les nécessités mêmes de la construction imposeraient le déplacement des pivots. Pour la solidité, pour l'équilibre de cette immense machine, ils ne peuvent être mis qu'au centre de chacun des demi-cercles.

L'hypothèse de Canina ne satisfait donc pas à la première condition du programme; elle faillit également à la seconde, savoir la mobilité des scènes.

Il ne faut pas oublier qu'elles forment une bâtisse assez élevée et profonde; car elles comportent, outre le mur de fond (*scena* proprement dite) et les dégagements postérieurs, l'avant-scène où se tiennent les acteurs (*pulpitum*). Qu'en fera-t-on, lorsqu'on réunira les deux théâtres? Si on les laisse en place, jusqu'au moment de la jonction, aucune issue ne permettra de les enlever tout d'une pièce, on devra donc les démonter et en emporter un par un les morceaux; mais ce n'est pas là un travail d'un

moment (*repente*). Si les scènes sont enlevées avant la mise en mouvement, les deux ailes, qui ne seront plus soutenues, contribueront encore à déséquilibrer la masse déjà mal axée et imparfaitement liée.

Mettons qu'elle résiste, la salle est fermée et prête pour les gladiateurs; mais elle ne doit plus s'ouvrir, puisque l'on gardera la forme d'amphithéâtre. Il faudra cependant tour à tour replacer et enlever les scènes, suivant qu'on exhibera athlètes ou gladiateurs, et ces deux opérations inverses seront encore instantanées. Nous demandons soit d'où l'on tirera les échafauds tout montés, prêts pour la représentation, et où on les rentrera, soit comment on dressera et abattra en un instant les tréteaux et la scène.

Pour toutes ces raisons, le système de Canina nous paraît condamné. Nous espérons en avoir imaginé un plus fidèle au texte de Pline et tout ensemble plus conforme aux lois de la construction. (Voyez pl. 3-4).

Soient deux théâtres (fig. II) munis de leur scène, placés côte à côte, mobiles sur une plate-forme au moyen d'un pivot.

Le pivot sera placé au centre, position la meilleure pour la solidité de la charpente, et la seule qui permette, à courte distance, un mouvement de rotation complète.

L'écartement sera tel que les deux théâtres puissent être, sans heurt et sans difficulté pour la manœuvre, tournés dos à dos (fig. III), ou retournés face à face (fig. IV).

Reste à constituer et fermer l'amphithéâtre, en retirant les scènes pour dégager l'arène et en les utilisant pour la clore.

Il nous paraît évident que, pour pouvoir être rapidement enlevées et remises en place, elles devront toujours rester montées. Il faudra donc qu'elles se meuvent tout d'une pièce, pour venir se placer entre les deux théâtres affrontés et remplir exactement l'espace demeuré vide entre eux, puis que, ramenées tout d'une pièce, elles forment sur le champ deux salles contiguës et séparées.

Le seul moyen est encore la rotation sur un pivot ou gond; il suffira de donner à l'intervalle des deux théâtres affrontés et à la largeur des scènes des dimensions précisément égales.

Les gonds pour jouer devront être placés aux extrémités des diamètres; mais alors les scènes dépasseraient de toute leur profondeur la circonférence du théâtre et feraient saillie extérieurement; de plus, elles menaceraient encore l'équilibre par leur position extrême.

On ramènera donc les gonds vers le centre de la construction; la chose est aisée, car la largeur de la scène est toujours moindre, dans les théâtres antiques, que celle de la *cavea*. Telle sera la distance entre la circonférence extérieure et l'extrémité de la scène réduite, telle sera aussi la profondeur de la scène, de sorte que le pivot étant placé à l'angle de la *cavea* et de la scène, celle-ci, quand on la fera tourner, viendra affleurer juste à l'alignement des deux théâtres. Le mal est que, ayant diminué la largeur de la scène sans diminuer l'intervalle entre les deux théâtres, la jonction n'aura pas lieu. Mais

on peut réduire cet intervalle lui-même en prolongeant la *cavea* au delà du diamètre, comme dans les théâtres grecs, et en lui faisant dépasser le demi-cercle. Cette combinaison aura même le double avantage et d'augmenter le nombre des places et de rendre la salle formée par l'opposition des deux théâtres plus semblable à l'amphithéâtre, qui est généralement elliptique.

Même ainsi corrigée, la combinaison est sujette encore à deux des objections que nous avons faites à l'hypothèse de Canina : 1° Si l'on fait pivoter la scène tout d'une pièce sur une de ses extrémités, on a encore l'inconvénient d'un bras de levier énorme ; 2° une fois la salle close pour ne plus se rouvrir, il est impossible de faire jouer ces bras de dedans en dehors ou de dehors en dedans.

En coupant la scène en deux moitiés qui battront chacune sur un pivot AB, A'B', on réduira notablement la portée.

En coupant les scènes en deux moitiés inégales CD, C'D' et inversement disposées que l'on manœuvre successivement, en raccordant les deux moitiés suivant des sections obliques, on rend la manœuvre facile, même après la clôture de l'amphithéâtre, on évite les frottements et les arrêts qui ne manqueraient pas de résulter de la rencontre de parties droites. Quant à la rapidité des mouvements, elle est assurée, puisque toutes les pièces de la scène restent en place et qu'elle pivote toute montée.

Grâce à la décoration architecturale qui y est figurée, la scène contribuera à l'ornement de l'édifice; grâce à sa profondeur, elle pourra former des loges larges, commodes et particulièrement bien placées, — c'est, on le sait, sur le petit axe de l'ellipse que se trouvaient dans les amphithéâtres la loge de l'empereur et celles des hauts personnages. — Des escaliers seront aisément ménagés et conduiront à plusieurs étages de loges, s'il est nécessaire. Sur l'estrade des acteurs, on pourra placer aussi des sièges volants (*subsellia*), comme on faisait sur le *podium* ou estrade avancée des amphithéâtres.

Il est encore un inconvénient : l'arène s'élargit en son milieu, et forme deux saillies en avant des scènes. Des palissades de bois, toutes préparées, enfermées au dessous de l'estrade, pourront être rapidement retirées et mises en places, raccordées avec l'enceinte des deux orchestres de manière à donner à l'ellipse de l'arène une forme tout à fait régulière.

On arrive ainsi, croyons-nous, à une solution raisonnée, pratique, qui répond à toutes les données du problème :

Rotation complète des deux théâtres ;

Raccordement des deux salles en amphithéâtre, mobilité rapide des scènes, avant ou après la clôture de l'amphithéâtre, de dehors en dehans, ou de dehans en dehors.

Elle rend compte aussi de tous les termes du texte.

On oppose, affronte et fait pivoter les salles (*versis, aversis, circumactis*); on ramène en arrière l'échafaudage de la scène, on en sépare les deux moitiés (*discedentibus*

*tabulis*), qui s'avancent de part et d'autre comme des cornes et se rejoignent deux à deux (*cornibus coeuntibus*); l'amphithéâtre clos, on rabat en sens inverse vers le milieu les deux scènes, pour couper l'arène et reconstituer les théâtres (*diversis per medium scenis*), puis, par un mouvement contraire, on retire vers l'extérieur les estrades et naturellement aussi la scène qui en est inséparable (*raptis e contrario pulpitis*). Toutes les manœuvres, en tous les sens et dans toutes les conditions données, s'exécutent en un moment (*antemeridiano, postremo die — eadem die* — REPENTE). Les conditions de stabilité sont suffisantes pour que les spectateurs puissent être transportés avec le monument (*populum circumferens*); mais le tour cependant n'a pu s'accomplir qu'une fois (*fessis turbatisque cardinibus*), et c'est déjà miracle!

T. HOMOLLE — H. P. NÉNOT.

---

# LE TOMBEAU DE WITTISLINGEN

## AU MUSÉE NATIONAL BAVAROIS (MUNICH)

(Planches 5 et 6.)

---

A la fin de l'année 1881, une tombe ayant 3 mètres de longueur, 2 mètres de largeur, 1m 80 de profondeur, a été découverte à Wittislingen (Bavière). Le squelette qu'elle renfermait était celui d'un sujet robuste. Grâce aux démarches de M. de Hefner-Alteneck, le riche mobilier funéraire qui l'accompagnait fut acquis par le Musée national de Munich : il y est classé sous les nos 235 et 236, et attribué à l'époque carolingienne (ixe-xie siècle).

Voici l'énumération des principales pièces de ce mobilier; plusieurs d'entre elles fixeront plus particulièrement notre attention dans les pages suivantes :

1° Fibule circulaire en or, avec incrustations de jacinthes ou grenats;

2° Bague en or avec chaton orné d'une tête de face, qui n'est pas sans analogie avec certains types monétaires de la numismatique mérovingienne (voyez la figure ci-contre);



Chaton de bague en or.

3° Trois bandes de feuille d'or estampées, formant les éléments d'une croix destinée à être fixée sur le vêtement;

4° Une épingle à cheveux, en bronze, ornée d'une boule d'or;

5° Une petite cassolette en argent;

6° Une partie de boucle de ceinture en argent, ornée de jacinthes;

7° Un bassin en cuivre à anses droites, de forme romaine;

8° Un coquillage, *Cyprea tigris*, et une foule d'autres petits objets;

9° Une rondelle ajourée en bronze;

10° Une fibule allongée en argent, ornée de nielles, de filigranes d'or et de pierreries. Le dos de cette broche porte une longue inscription latine.

La découverte de Wittislingen offre cet intérêt tout particulier, que nous nous trouvons en présence de monuments aussi remarquables par la richesse de la matière que par la perfection artistique. La plupart des sépultures barbares ne fournissent que des bijoux et des armes vulgaires, à l'usage des classes inférieures et sans grand intérêt

archéologique. A Wittislingen, nous voyons, au contraire, un ensemble d'objets d'orfèvrerie d'un travail soigné et typique, qui soulève deux questions importantes. A quel peuple appartiennent ces bijoux et cette inscription? Quelle date leur assigner?

Les archéologues, qui regardent Byzance comme le centre des œuvres artistiques à l'époque barbare, ne manqueront pas de considérer le mobilier funéraire de Wittislingen comme appartenant à l'art byzantin. D'autres, et ce sont les plus nombreux, y verront le produit d'un art original qu'ils appelleront *barbare* ou *germanique*[1]. Il semble que cette riche découverte, par suite de comparaisons, peut aider à substituer à ces qualifications vagues un terme désignant un groupe de peuples que nous allons spécifier.

C'est vers l'Orient, vers la frontière de l'Europe et de l'Asie, qu'il faut rechercher à la fois le berceau d'un art appelé à s'imposer et la présence d'un peuple destiné à dominer par sa civilisation un large ensemble de tribus qui lui étaient inférieures. Ce peuple, le plus civilisé des Barbares, avait su utiliser les inspirations et les richesses de l'Orient, pour créer, à l'aide d'éléments variés, un style original. En se répandant vers l'Occident, il y a importé les produits de cet art. Les objets apportés par les premiers conquérants étaient nécessairement les plus somptueux, les plus parfaits et aussi les meilleurs témoins de leur origine[2]. Ils doivent être fournis par les plus anciennes sépultures des envahisseurs. Quels sont ces premiers conquérants qui, en se répandant sur l'Empire romain d'Occident, se substituèrent peu à peu à la civilisation latine, alors en décadence, et apportèrent cet art nouveau[3]? N'est-ce pas ce peuple qui séjourna dans le sud de la Scythie[4], porta ses armes en Asie[5] et occupa successivement la Dacie[6],

1. A-t-il pu exister un art germanique puisque la carte de la Germanie n'a cessé de se modifier suivant la prépotence, dans les diverses régions, des Franks, des Suèves, des Alamans, des Goths, etc.?

2. Si les Goths, dans le temps de leur puissance, n'employaient l'or que massif (Petrossa, *La puszta Bakod*), plus tard, ils devaient bien s'abstenir de cette prodigalité. C'est aussi dans les premiers temps qu'ils se servaient beaucoup de pierreries et avec une prédilection bien marquée des pierres rouges. Dans la suite, quand les pierres précieuses vinrent à manquer, on a été réduit à les remplacer par des imitations en verroteries généralement rouges.

3. C'est dans ces contrées envahies par les Barbares du IVe au VIIIe siècle, que l'archéologie moderne a su découvrir peu à peu la trace de cette industrie longtemps méconnue. (*Histoire de l'orfèvrerie*, par Ferd. de Lasteyrie, 1877, p. 66.)

4. « Scithicas gentes hoc est Hunos, Alanos et Gothos ». O. Vital, t. I, p. 119. — « Extremam Scithiae partem, quae Pontico mari vicina est properant : quemadmodum et in pricis eorum carminibus pene historico ritu in commune recolitur, quod et Ablabius descriptor Gothorum gentis egregius verissima adtestatur historia. » Jordanes cité par Zeuss, *Die Deutschen*, p. 402. — « Ablavius enim historicus refert, quia ibi super limbum Ponti, ubi eos diximus in Scythia commanere, pars eorum, qui orientalem plagam tenebant... dicti sunt Ostrogothae, residhui vero Wesegothae in parte occidua. » *Ibid.*, p. 409. — « Sous la conduite de Filimer, ils se portèrent au sud de la Scythie, vers les bords du Pont-Euxin. » Lagneau, *Anthropologie de la France*, p. 728. — *Etat florissant de la nation des Goths, au bord du Pont-Euxin*; Jordanes, chap. XVI (éd. Nisard).

5. « Gothi arma per Asiam extendunt. » Gothorum Sueonumque historia Io magno auctore; Isingrin, 1558. — Jordanes, *Hist. des Goths*, III, 19, 20, VII, 34.

6. Jordanes, *Hist. des Goths*, chap. III.

la Mœsie[1], la Thrace[2], et envahit la Rhétie[3], la Gaule[4] et l'Italie[5] ? Nous avons nommé les Goths. Ils étaient les plus puissants des Germains[6], par l'autorité de leurs traditions, par la vigueur de leur constitution civile, religieuse, militaire, par le grand nombre de peuples qu'ils avaient rangés sous leurs lois[7]. Les Goths ont été aussi formidables dans leur irruption contre les Romains que l'avaient été les Cimbres.

Parmi les objets les plus caractéristiques et les plus riches, exhumés de nécropoles barbares qualifiées de franques, mérovingiennes, burgondes, alamaniques, etc., n'y en a-t-il pas qui peuvent être restitués aux Goths? La communauté d'art dans les monuments de l'époque barbare peut être la conséquence de la supériorité morale des Goths et le produit de leur influence sur tous les autres barbares, plutôt que le résultat de la parenté ethnique et de l'unité contestable de tous ces peuples. Loin de moi la pensée de confisquer au profit des Goths la totalité des objets barbares de France, d'Allemagne, de Bavière, d'Italie, de Hongrie; je veux seulement rechercher si, dans ces régions, avant les Francs, avant les Burgondes, avant les Bavarois, avant les Huns, il n'existe pas de traces d'un élément qu'on puisse sûrement rapporter à la nation des Goths, si riche et si puissante. Les moins beaux objets seraient seulement des copies plus ou moins imparfaites, prouvant que les Goths ont conservé une grande influence non seulement par le maintien de leurs lois, mais aussi par la survivance de certains types de leur bijouterie nationale, gardés et copiés par les peuples qui leur ont succédé. Là où les Goths se sont localisés et où ils sont demeurés sans mélange, les caractères artistiques se sont perpétués avec une plus grande pureté. J'ai essayé ailleurs, de faire ressortir cette particularité en étudiant certains objets recueillis en Crimée[8]; je vais examiner aujourd'hui, au même point de vue, les divers monuments barbares que le tombeau de Wittislingen livre à notre curiosité.

1. « Erant siquidem et alii Gothi, qui dicuntur Minores, populus immensus, cum suo pontifice ipsoque primate Vulfila, qui eos dicitur literis instituisse, hodieque sunt in Moesia regione »; Jordanes, c. 51. — D'Anville, *Etats fondés en Europe après la chute de l'Empire romain*, 1771, p. 109. Les Goths s'établissent, avec le consentement de l'Empereur Valens, dans la Dacie Ripuaire, la Mœsie et la Thrace. Jordanes (éd. Nisard), chapitre XXV.

2. « Cum Constantinus Thessalonica esset Gothi per neglectos limites eruperunt, et vastata Thracia et Mœsia praedas agere ceperunt. » Anonym. Valesii, p. 660. — « In Thraciis et in Illirico occurrens barbaros vicit : Gothorum quin etiam ducem Cannabam sive Cannabandem cum quinque millibus hominum trans Danubium interemit. » Vopisc. *Aurelian.* 22. — « En 251, Decius fut vaincu en Thrace; c'est depuis ce temps que les Goths vainqueurs se répandirent sur les bords du Danube. » *Etude sur l'art gothique*, par M. Henszlmann. — Procope, t. II, 477.

3. Théodoric, roi des Ostrogoths, ayant possédé les Rhéties, comme nous l'apprend Cassiodore, ce prince devait occuper une partie de la Boïarie. Ce ne fut qu'après sa mort (526) que Théodoric, roi d'Austrasie, s'agrandit dans le même pays. (D'Anville.)

4. « Certe scitis Gothorum quam plurimos ac fere omnem armorum apparatum in Galliis, Venetiis et regionibus remotissimis esse ». Procope, t. I, p. 59. — Jordanes, *Hist. des Goths*, chap. IX.

5. « Gothi in Italiam plerique demigrant. » Procope, t. II, 7, 16, 478, 8. — Jordanes, *Hist. des Goths*, chap. IX.

6. Tacite distingue les Goths des Germains : « Nec minus valent retro Marsigni, Gothini, Osi, Burii... Gothinos Gallica... lingua coarguit non esse Germanos, et quod tributa patiuntur. »

7. Ozanam, *Etudes germaniques*, t. II, p. 23.

8. *Revue archéologique*, 1888. Les bijoux gothiques de Kertch.

### 1. — LA FIBULE CIRCULAIRE.

L'ornementation de ce beau bijou consiste en filigranes et en cloisonnage de grenats, disposés sur une plaque d'or de manière à produire un excellent effet. Des rubaus de pierreries, enlacés avec art, représentent les corps de serpents dont la tête est en filigrane. Les espaces non recouverts par les sinuosités de ces reptiles, sont entièrement décorés de filigranes, de manière à garnir d'ornements toute la surface du joyau. Il subsiste encore une partie de son revers, composée d'une mince plaque de bronze ornée au pointillé; on y remarque une tête de dragon à l'endroit où l'extrémité de l'épingle venait se fixer. Cette particularité se retrouve sur les fibules circulaires de Kingston Down [1] (Angleterre) et de Nordendorf [2] (Allemagne).

Le Dr Lindenschmit a figuré la fibule ronde de Wittislingen en la mettant sur une même planche, en parallèle avec d'autres bijoux barbares contemporains sous cette désignation générale : « du VIIe au IXe siècle [3] ».

### 2. — LA CROIX.

Sans nul doute, les trois bandes en feuille d'or estampée sont les éléments d'une croix. Cette croix, jointe à l'inscription de la fibule, contribue à démontrer que la sépulture de Wittislingen est chrétienne. Par sa fabrication et son ornementation, la croix rentre dans la nombreuse série des objets semblables conservés en Italie [4]. Ici même, nous avons publié la croix de Wittislingen en la comparant à celles de Cividale, de Bergame, de Milan, etc. [5] Il n'est point surprenant de rencontrer en Italie et en Bavière des objets analogues, à une époque où de nombreux liens unissaient les Bavarois et les Longobards. La rareté relative de ces croix en Bavière et leur abondance dans le nord de l'Italie et le Trentin pourraient faire supposer que celle de Wittislingen provient de l'Italie septentrionale.

### 3. — LA CASSOLETTE.

Cette petite boîte en argent, munie d'une charnière, est ornée, au repoussé, sur ses deux faces du même motif décoratif composé d'entrelacs zoomorphiques. Les monuments de ce genre sont rares dans les sépultures barbares. Les spécimens francs conservés aux Musées de Bonn et de Mayence [6] sont les seuls spécimens que nous puissions citer à titre de points de comparaison. Les autres cassolettes sont d'une forme différente.

1. Faussett, *Inventorium sepulchrale*, pl. I.
2. Lindenschmit, *Handbuch der deutschen Alterthumskunde*, 1886, taf. 20.
3. Lindenschmit, *Die Alterthümer*. Band IV, taf. 24.
4. De Baye, *Etudes archéologiques. Industrie longobarde*, Paris, 1888, p. 80 et pl. XIII, XIV et XV.
5. *Gazette archéologique*, 1888, nos 1 et 2, p. 6.
6. Lindenschmit, *Die Alterthümer*. Band II, Heft XII, Taf. 6, fig. 3. *Handbuch der deutschen Alterthumskunde*. 1889, p. 472.

### 4. — LA PLAQUE DE CEINTURE.

La boucle de ceinture manque, mais la plaque qui en était la contre-partie nous indique suffisamment ce qu'elle devait être. Cette plaque en argent porte des parties niellées et des incrustations de grenats. L'ornementation consiste en entre-lacs zoomorphiques. La forme de cet objet et cette décoration se retrouvent dans un nombre considérable d'objets barbares [1]. Parmi ceux-ci, la boucle de Wurmlingen est celle qui offre le plus de ressemblance avec la nôtre [2].

### 5. — LA COQUILLE.

La présence de ce coquillage (*Cyprea tigris*) mérite d'être signalée. La série des tombes qui ont fourni des spécimens semblables n'a pas été étudiée, et ces témoins d'une ancienne migration ou de rapports avec l'Orient, n'ont pas été assez remarqués. Il serait instructif de dresser la liste des sépultures où des coquilles de cette provenance éloignée ont été déposées. Non seulement elles font généralement partie de riches mobiliers funéraires, mais elles sont plus spécialement associées à des objets caractéristiques, fibules allongées, dites *digitées*, bijoux avec cloisonnage de pierres et de verre, etc... [3] La *Cyprea tigris* (mer des Indes) et la *Cyprea panterina* (mer Rouge) auxquelles les Barbares attachaient un grand prix, nous indiquent des rapports soit ethniques, soit commerçiaux, avec des contrées de l'Orient. Ces coquilles, parvenues en Occident par voie d'échange ou avec un afflux de population, accompagnaient sans doute les éléments des parures que nous admirons : l'or, les grenats, le lapis lazuli, les perles de verre polychrome, etc... Nous avons remarqué que la présence de ces coquillages associés fréquemment à des objets typiques, caractérise une certaine catégorie de sépultures barbares.

### 6. — LA RONDELLE AJOURÉE.

Bien qu'il soit fragmenté, cet objet sera facilement reconnu par les personnes familiarisées avec l'archéologie de l'époque barbare. Ces disques ajourés, d'un usage encore indéterminé, sont néanmoins typiques. Celui de Wittislingen, par sa dimension et son ornementation rares, se trouve en rapport avec la richesse exceptionnelle de la sépulture. Il ne rentre pas moins dans la catégorie des objets semblables répartis dans les

1. Cologne, Dietersheim; Lindenschmit, *Die Alterthümer*, Band III, Heft XI, Taf. 5, fig. 1 et 2.

2. Lindenschmit. *Handbuch der deutschen Alterthumskunde*, 1886. Taf. 5, fig. 345.

3. Sépultures d'Oyes et de Joches (Marne). — Sépulures de Kingston Down (*Remains of Pagan Saxodom et Nenia Britannica*), Angleterre. — Sépultures de Nordendorf et d'Andernach (Hesse rhénane); de Reichenhall (Bavière); de Revogne (Belgique).

musées et les collections particulières de France [1] et d'Allemagne [2]. D'après M. Pilloy, ces rondelles ajourées se rencontrent généralement à la ceinture de squelettes féminins [3].

### 7. — LA FIBULE ALLONGÉE.

Cette fibule constitue la pièce capitale de Wittislingen. C'est par erreur, qu'on a désigné sous le nom de *fibules franques* toutes celles qui affectent cette configuration, fussent-elles trouvées dans la Russie méridionale, en Crimée [4], en Hongrie [5], etc..... Ces fibules d'une forme particulière, appelées *digitées* par l'abbé Cochet, à cause des rayons qui les caractérisent, semblent apparaître vers le IIIe siècle en Pannonie et dans certains pays de l'Europe orientale, avant de se répandre d'abord dans les régions centrales, puis dans certaines parties occidentales de l'Europe. Il y a lieu de penser que cette espèce de fibule appartient aux Goths. Nous en trouvons une preuve dans la description donnée par le poète Corripus du costume de Justin II : « Une chlamyde de pourpre, posée sur sur les épaules de César, enveloppe sa personne. Les deux bouts sont assujettis par l'épingle d'une fibule arquée dont les chaînettes étincellent de pierres précieuses, fruit de la victoire remportée sur les Goths [6]. »

Si le bijou de Wittislingen atteste la durée de cette forme de broche dans le Norique à une époque relativement tardive, il nous en offre le plus riche spécimen connu. Ce joyau est entièrement recouvert, même dans la partie ansée, de nielles, de filigranes et de pierreries.

Le revers de la fibule était composé de deux plaques réunies par la partie recourbée. Celle qui correspond à la tête semi-circulaire et à laquelle l'aiguille était fixée par une charnière, manque malheureusement. L'autre porte l'inscription; elle est divisée au milieu par un serpent en saillie dessous la tête duquel la pointe de l'ardillon venait se loger. Après avoir longuement étudié ce texte et recueilli les avis des archéologues les plus compétents, j'avoue n'avoir pu déchiffrer que les mots suivants, suffisants pour reconnaître qu'il s'agit de l'inscription funéraire d'un personnage nommé *Uffila :*

1. Musée de Saint-Germain, de Péronne, etc., collections Baudot, F. Moreau, Pilloy, Danicourt, de Baye, etc.

2. Lindenschmit, *Die Alterthümer*, Band I, Heft I, Taf. 7. — Band II, Heft V. Taf 4. — Band III, Heft I, Taf. 6, fig. 4.

3. J. Pilloy, *Les plaques ajourées des bords de la Somme*, Paris, 1888, p. 2.

4. R. Smith, *Collectanea antiqua*, t. V, Londres, 1861.

5. Compte-rendu du Congrès de Budapest, 1876, p. 490. — Lipp, *Die Gräberfelder von Keszthely*. — *Ertësitö*.

6. Corippus, *De laudibus Justini minoris*, lib. II, 118. Remarquons d'ailleurs que le nom de VFFILA, gravé au revers de la fibule de Wittislingen, est celui d'un Goth d'après sa désinence; la même observation a été faite par M. Mowat, au sujet du nom QVIDDILA, tracé sur la fibule trouvée près de Mantoue. J'ai présenté cette fibule à la Société des antiquaires de France, dans la séance du 6 juin 1888. Les caractères de ces deux inscriptions sont en fer incrusté dans l'argent.

VFFILA
VIVAT IN DŌ FI
LIX INOCENS FV
NERE CAPTA QVIA VIR
E DVM POTVI FVI FVI
FIDELISSEMA TV
ATISA
Ī DŌ

Le trésor de Wittislingen a été trouvé dans un pays où les Goths ont séjourné et il réunit tous les éléments fondamentaux de leur art : cloisonnage de tables de pierres précieuses [1], de cabochons, nielles, représentations d'animaux fantastiques, etc. [2] Cette forme de fibule allongée à tête semi-circulaire, ornée de rayons, n'est-elle pas aussi une forme apportée par les Goths [3]? Le nom de VFFILA est bien exclusivement un nom gothique, et rappelle celui du fameux évêque *Ulfilas*. Nous proposerons donc de rattacher les parures de Wittislingen à l'art répandu en Europe par les Goths.

La question de date n'est pas aussi facile à résoudre qu'on le pourrait supposer au premier abord. Elle semble devoir trouver sa solution dans la lecture et l'examen de l'inscription. Mais, cette inscription est-elle contemporaine de la broche qui la porte et de l'ensemble des parures [4] ? Peut-elle servir à les dater? Une réponse affirmative serait téméraire. L'inscription a pu être en effet gravée sur un objet plus ancien. Le caractère décoratif des deux fibules et de la boucle de ceinture est païen, tandis que le texte de l'inscription et la croix en feuille d'or indiquent une influence chrétienne.

M. le professeur Ohlenschlager assigne à la découverte de Wittislingen une date variant entre le v^e^ et le vi^e^ siècle [5]. M. le D^r^ Lindenschmit est encore moins précis en proposant de la ranger entre le vi^e^ et le xi^e^ siècle [6].

J'inclinerais à placer l'inscription à la fin du vii^e^ siècle, en la considérant comme un peu moins ancienne que la fibule sur laquelle elle semble avoir été gravée plus ou moins adroitement, lors de l'inhumation du propriétaire. Mon appréciation est fondée sur ce

1. La technique est toujours la même dans les œuvres d'art gothiques ; elle se distingue par l'emploi de grenats en tables, en lamelles, quelquefois même en cabochons, tantôt simplement enchâssés dans le métal, tantôt disposés en ornements symétriques fixés soit par une sertissure, soit par un cloisonnage très délicat.

2. Les Goths aiment à représenter des animaux, mais avec une grande insuffisance de moyens; ainsi l'on devine plutôt qu'on ne reconnaît leurs ours, oiseaux, serpents; les animaux fantastiques, les dragons, par exemple, présentent des traits vraiment caractéristiques. (Congrès international de Budapest, 1876, p. 529.)

3. La broche romaine en forme d'arquebuse est devenue le modèle d'une forme spéciale aux fibules gothiques, dont on retrouve une foule d'exemples disséminés dans toute l'Europe. (*Etude sur l'art gothique*, par Henszlmann.)

4. D^r^ Ohlenschlager, *Die Inschrift des Wittislingen Fundes*, 1884, p. 78.

5. Lettre du 27 mai 1887.

6. Lettre du 25 février 1888. — *Die Alterthümer*, Band IV Taf. 24.

fait que les F de notre inscription ont une forme particulière que l'on retrouve presque exclusivement en Italie, chez les Longobards [1]; M. E. Le Blant a eu l'obligeance de me signaler ces caractères sur des inscriptions longobardes dont deux sont datées du règne des rois Aldowald (625) et Rotharis (626-652). Je ne crois donc pas qu'on puisse me taxer de témérité si, m'appuyant sur cette donnée paléographique, j'attribue à une époque à peu près contemporaine l'inscription gothique de la fibule de Wittislingen.

BARON J. DE BAYE.

1. Gazzera, *Incrizioni cristiane del Piemonti*, tav. 1. N° 1. SVB REGE ADLOWALDO anno 620. — N° 2 REGNANTE ΔMN NOSTRO ROTHARI REGE anno 645? — *Atti della deputazione della storia patria di Bologna*, a° 2°, p. 84.

# MANUSCRITS A MINIATURES

## DE LA BIBLIOTHÈQUE DE PÉTRARQUE.

(Pl. 7 et 8.)

---

La bibliothèque de Pétrarque est la plus intéressante collection privée du commencement de la Renaissance. J'essaye, en divers travaux, de la taire mieux connaître et d'en retrouver les débris dispersés. Parmi les manuscrits qui la formaient, les plus curieux sont ceux que le grand humaniste a lui-même écrits ou ceux qui, transcrits dans sa maison, portent des notes de sa main. Aucun de ceux dont j'ai eu à parler jusqu'ici n'offre une ornementation propre à le distinguer d'une façon spéciale des autres manuscrits de luxe du xiv$^e$ siècle italien. Ce sont toujours les mêmes initiales, alternativement bleues et rouges, avec des enroulements de branchages de fantaisie, aux couleurs vives, courant dans la marge, quelquefois une représentation de l'auteur du livre dans la granee lettre du frontispice. Ces détails se retrouvent sur tant de manuscrits, qu'ils ne peuvent, quelle que soit leur plus ou moins grande élégance d'exécution, retenir l'attention des historiens de la miniature.

On aurait cependant tort de croire que Pétrarque ait été indifférent à la décoration des livres de sa bibliothèque et que l'humaniste en lui ait étouffé le bibliophile. M. Eugène Müntz racontait naguère, dans la *Gazette archéologique* de 1887, les relations de Pétrarque avec Simone Martini et nous donnait une reproduction fidèle de la peinture faite par le maître Siennois pour le Virgile du poète (aujourd'hui à l'Ambrosienne). Ce fait, on va le voir, n'est point isolé, et le présent travail a pour but d'établir que Pétrarque, malgré son silence à cet égard, s'est intéressé sérieusement à l'art de la miniature et a même employé, à diverses reprises, un ou plusieurs peintres à l'ornementation de ses livres.

Parmi les volumes provenant de Pétrarque qui, jusqu'à présent, me sont connus, il en est un, uniquement composé de traités religieux, qui contient six miniatures d'un beau caractère; c'est le *Parisinus lat. 2540*, exécuté, à ce qu'il me semble, dans le midi de la France. Un autre, le *Paris. 1617*, devait être orné aussi de miniatures; la place est ménagée et quelques-unes sont déjà dessinées à la plume. Mais ni ces manuscrits, ni d'autres de même provenance ne paraissent avoir, pour l'histoire de l'art, l'intérêt de ceux que je voudrais faire connaître ici. La décoration en est considérable et

porte sur l'ensemble du manuscrit. Ce sont deux recueils d'assez grand format, sur beau parchemin, comprenant des opuscules variés et de mains différentes, écrits les uns par Pétrarque, les autres par les copistes qu'il entretint près de lui en ses diverses résidences. Le premier est à la Bibliothèque Vaticane, *Vat. lat. 2193;* il contient Apulée, le *Pro Marcello* et le *Pro Ligario* de Cicéron, Frontin, Végèce et Palladius, sans compter de nombreuses notes autographes de Pétrarque qui sont datées et qui ont été publiées avec la description du volume[1]. L'autre manuscrit est à la Bibliothèque nationale de Paris, *Paris. lat. 8500*, d'un format assez voisin de celui du précédent (372 × 240 mill.); il est précédé d'une table des titres dressée au xv[e] siècle et qu'on peut reproduire en la complétant :

*Fulgentii Plantiadis vita* (f. 1). — [*Fulgentii*] *liber Mythologiarum* (f. 3). — *Ausonii. Ludus septem sapientum* (f. 14). — *Periocha in Homerum* (f. 16). — *Epistole varie* [*Ausonii*] (f. 20 v°). — *Prudentii. Carmen de natura animae* (f. 27). — *De fide* (f. 28). — *Catalogus nobilium urbium* [*Ausonii*] (f. 29). — *Cassiodori liber secularium litterarum* (f. 30). — [*Isidorus libro ethimologiarum quarto capitulo xiii de medicina* (f. 43 v°)]. — *Boetii de scholastica disciplina* (f. 44). — *De decem Sibyllis* (f. 50). — *Aristotelis de pomo* (f. 54 v°). — *Enarrationes in Metamorph. Ovidii* (f. 57). — [*De vita et titulis librorum Prudentii* (f. 75)]. — *Prudentii etiam carmen de pugna vitiorum et virtutum* [*Psychomachia*] (f. 75 v°). — *Albrici viri illustris Poetarius : unde idolorum ritus inoleverit; ubi omnis vetustas deorum antiquorum exprimitur* (f. 83).

Le manuscrit contient surtout, comme on le voit, de courts ouvrages d'érudition classique, réunis au hasard; c'est un recueil d'où les apocryphes ne sont point exclus et qui donne une impression assez exacte de l'état des connaissances de Pétrarque sur cette antiquité qui fut sa plus chère étude. Nous sommes certainement en présence d'un des livres les plus feuilletés de sa bibliothèque; quelques notes marginales et surtout des scholies autographes très nombreuses, qui couvrent les marges du livre des Sibylles, suffisent à l'attester. Pétrarque n'a rien négligé pour le revêtir d'une illustration digne du respect qu'il portait au texte, et on peut le regarder avec certitude comme un des plus beaux livres de sa collection.

Ne parlons point des parties qui ne renferment que l'ornementation rappelée plus haut et ordinaire aux manuscrits de l'époque. Bornons-nous à décrire celles qui présentent un caractère artistique plus intéressant. Le *Ludus septem sapientum* d'Ausone, qui n'a que deux feuillets, contient, dans sa lettre initiale, un portrait du poète, en longue robe jaune, en chapeau blanc et rouge, un livre à la main. Les sept sages sont représentés chacun devant un cadre à fond bleu et à large encadrement d'or; ils ont

1. *Pétrarque et son jardin d'après ses notes inédites*, dans le *Giornale storico della letteratura italiana* de 1887, vol. IX, pp. 404-414.

tous une longue barbe grise et le même costume : robe cachant les pieds, grosse toque rouge surmontée d'un petit plumet pointu de même couleur. Mais la couleur et la disposition des draperies sont admirablement variées : le manteau est tantôt agrafé sur la poitrine, tantôt enroulé à la façon d'une toge; l'attitude aussi de chaque personnage est différente. Chacun tient une énorme banderole blanche sur laquelle est inscrite, en caractères d'or et en latin, la devise que la tradition lui attribue.

La deuxième série de peintures est plus importante; elle est consacrée à l'illustration de Cassiodore. Outre la grande initiale *S*[1] et les initiales secondaires sur fond d'or, qui contiennent toutes un personnage ou une petite scène qu'il serait trop long de décrire, chaque partie principale du traité est précédée d'une peinture symbolique tenant toute la largeur de la page. Elle est divisée d'ordinaire en deux compartiments inégaux et d'encadrement différent. L'encadrement du grand compartiment est très large et fort riche; il se compose de filets bleus et de petits panneaux rouges, limités par ces filets, et sur lesquels se déroulent des arabesques capricieuses. Ces ornements sont tracés à l'encre d'or et semblent, au premier aspect, une série de monogrammes entrelacés[2]; en les examinant de près, on reconnaît que l'ensemble est de pure fantaisie et n'a d'autre but que d'égarer l'œil, comme certains motifs des manuscrits orientaux[3].

Dans les encadrements, faisant corps avec les ornements singuliers dont nous parlons, se lit, en capitales de fantaisie, le nom des sujets figurés. Ce sont les sept arts du Moyen-Age, les arts du Trivium et du Quadrivium, avec leurs attributs distincts; et il est assez intéressant de voir comment le miniaturiste de Pétrarque en a conçu la représentation :

F. 30 v°, GRAMATICA. Grand compartiment[4] : une femme blonde[5] est assise sur un trône de marbre blanc; la robe rose laisse à découvert ses seins qu'elle presse des deux mains; autour d'elle, des hommes assis ou debout sous des arbres, plusieurs un

1. Ce *S* est rose, comme la plupart des lettres de nos volumes, et inscrit dans un carré d'or; l'extrémité supérieure est une tête de dragon, à langue rouge, d'une fine exécution. La forme de la lettre donne deux compartiments : en haut, un vieillard très barbu lit un livre placé sur un pupitre et où sont inscrits les premiers mots du traité; en bas, cinq auditeurs, dans des attitudes variées, écoutent et prennent des notes; l'un d'eux, la tête levée et vu de dos, offre un effet de raccourci maladroit sans doute, mais qui demande à être noté dans une miniature de cette époque. (Un effet du même genre et plus heureux se trouve à la page suivante, pour un personnage tenant un livre, la tête baissée; on en peut juger dans la planche 7; un autre tout à fait médiocre est dans la lettre ornée du fol. 31.)

2. Peut-être certaines lettres donneraient-elles le nom de l'artiste; je n'ai pu résoudre ce problème et l'abandonne à plus expert.

3. L'influence de la décoration orientale se fait sentir du reste, je crois, en quelques autres parties du manuscrit, notamment dans des initiales.

4. Tous les grands compartiments sont à fond bleu semé d'étoiles d'or à huit rayons. — La miniature de la Grammaire est reproduite dans le haut de la planche 7. L'inscription du haut *Gramatica* est mal venue; mais les mots qu'on peut distinguer sur les livres ouverts sont ici plus lisibles que dans l'original.

5. Toutes les femmes, dans ces miniatures, sont blondes : *Le bionde trecce sopra 'l collo sciolte...* (Canz. *In quella parte*).

livre à la main, semblent recueillir son enseignement. (Tous les costumes de cette scène et des suivantes sont contemporains de Pétrarque. Les personnages secondaires sont toujours beaucoup plus petits que le personnage symbolique principal.) — Petit compartiment : oiseau de profil, perché au dessus d'un rocher sur des branchages dorés de pure fantaisie, mais d'un dessin curieux, tracés sur le fond vert du compartiment. L'oiseau a le bec gris, la tête et la queue noires, la gorge, le ventre et les pattes bruns; il est exécuté avec une finesse extrême, et c'est la seule figure de ce genre que je connaisse dans l'ancienne miniature [1].

F. 31, RETHORICA. Grand compartiment : une femme est assise au coin du tableau, vêtue de vert, la main gauche sur le genou et la main droite levée; en face, un auditoire assis. — Petit compartiment : un homme assis dans un jardin, avec un livre à la main, et l'inscription : TVLLIVS.

F. 33, DYALETICA. Grand compartiment : une femme debout, vêtue de vert, tient dans chaque main un serpent ailé; à droite, un homme portant un livre; à gauche, deux hommes semblant discuter. — Petit compartiment : vieillard assis devant un arbre et tenant un livre sur les genoux.

F. 38, ARISMETRICA. Grand compartiment : une femme est assise sur un banc, dans un jardin, devant une grande table supportant un encrier et un livre; l'auditoire, composé de quatre personnes, est debout devant elle. — Petit compartiment : diverses figures d'enseignement mathématique sont peintes en brun clair, sur un fond vert orné de branchages dorés.

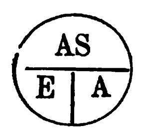
F. 39 v°, MVSICA. Grand compartiment : une femme, vêtue de rose, qui tient sur les genoux un psaltérion, est assise devant un grand instrument de musique ayant la forme d'un édicule à deux étages et à arcades trilobées; l'étage supérieur est occupé par un disque monté sur pivot et bordé de clochettes; la femme frappe d'un marteau sur les clochettes; derrière l'édicule, un orgue est posé à terre. — Petit compartiment : vieillard assis, de face, tenant d'une main deux clochettes, de l'autre deux marteaux, avec l'inscription : PYTHA [GORAS].

F. 41, GEOMETRIA. Grand compartiment : une femme, vêtue de rose, un bâton gradué à la main, mesure un jardin entouré d'une haie vive. — Petit compartiment : des branchages dorés sur fond rouge supportent des figures de géométrie peintes en brun clair et ainsi désignées : CIRCVLVS, QVADRVS, CONON, TEOTONGARMON, SP[H]ERA, CILIN[DRVS], FIGVRA..., PIRAMIS, CVBVS.

F. 41 v°, ASTROLOGIA. Grand compartiment : une femme assise, regardant le ciel, vêtue d'une robe rose et d'un manteau vert doublé de rouge, supporte de la main gauche un instrument demi-circulaire marqué de rayons dorés; un autre instrument est sur une table. — Le petit compartiment est remplacé par la sphère céleste, peinte

1. Un autre oiseau, mais beaucoup plus petit, figure dans un rinceau au bas du fol. 19 v° du *Vat. 2193*; d'autres au bas du f. 124 v°.

en rouge et entourée d'un cercle bleu; le nom des planètes est dans l'ordre suivant, à partir du cercle extérieur : SATVRNVS, IVPITER, MARS, SOL, VENVS, MERCVRIVS, LVNA; au centre, la Terre, avec les trois parties du monde désignées ainsi




On peut passer sur d'autres miniatures moins intéressantes, dont deux portraits de sibylle, pour mentionner la grande peinture du fol. 54 v°.

Elle est placée en tête d'un apocryphe aussi connu sous le titre *De morte Aristotelis* que sous celui qu'il porte ici *De pomo*. Le sujet représenté est précisément la mort d'Aristote : le philosophe, beaucoup plus grand que les autres personnages, est étendu sur un lit de bois; il s'appuie sur le côté gauche et tient une pomme de la main droite; dix hommes sont debout de l'autre côté du lit, et parmi eux figurent un nègre et un personnage à turban, pour rappeler les commentateurs arabes du maître. Le caractère de l'encadrement, la finesse des têtes, la disposition des accessoires, le choix des tons, tout en un mot doit faire attribuer cette peinture isolée à l'auteur de celles de l'Ausone et du Cassiodore.

Le manuscrit qui vient d'être décrit contient, on le voit, une véritable illustration, tout à fait distincte des initiales. Le manuscrit du Vatican ne compte, au contraire, comme morceaux importants, que des lettres ornées; il est vrai que ces lettres sont fort belles et laissent prendre parfois à la fantaisie de l'artiste un magnifique développement [1].

Les miniatures sont de deux sortes, selon que la lettre initiale est ou n'est pas un *J* [2]. Le système, sauf pour les *J*, est toujours celui-ci : un cadre d'or, bordé d'un filet de couleur; dans ce cadre, la lettre tirant toujours sur le gris ou le violet, le plus souvent claire avec des enroulements de couleurs plus éclatantes qui se développent parfois jusqu'à la marge inférieure. Dans la lettre, sur fond bleu, un personnage ou une scène; ce fond bleu est orné, comme aussi le cadre d'or extérieur, de filets blancs très fins [3]. Les *J* n'ont pas de fond bleu; c'est une plaque d'or qui forme la lettre.

Parmi les peintures de la première partie, il faut remarquer, en tête du *De deo Socratis* d'Apulée (f. 1), la lettre *Q* contenant un vieillard à mi-corps, un livre à la

1. L'état de conservation est aussi beau que dans le manuscrit de Paris. Je dois l'indication de ces miniatures à M. A.-M. Desrousseaux, qui a reconnu la provenance du volume, et la description complète à un autre obligeant confrère de l'Ecole française de Rome, M. Louis Auvray.

2. La lettre *J* figure dans le Palladius, aux trois mois de janvier, juin et juillet. On trouvera dans la planche 8 une reproduction de celle du mois de juillet.

3. Ces filets blancs, très légers, et aussi les enroulements de feuilles aux couleurs éclatantes dans la marge, se retrouvent exactement dans l'ornementation de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, exécutées certainement chez Pétrarque et sous ses yeux, et aujourd'hui conservées à Paris sous le n° 7880 du fonds latin. Pour la description de ces deux volumes, voir *Les scholies inédites de Pétrarque sur Homère*, dans la *Revue de philologie* de 1887, XI, pp. 97-118.

main (vraisemblablement Socrate) ; en tête des *Florida* (f. 19 v°), lettre *U*, personnage vêtu de rouge, écrivant sur une table et tenant de la main gauche un objet qui doit être un grattoir (vraisemblablement Apulée) [1]; en tête du *De magia* (f. 27), lettre *C*, personnage debout, en manteau rouge et chaperon rouge, la main droite gantée tenant le gant gauche, la main gauche levée vers le ciel (peut-être un magicien). Les *Métamorphoses* d'Apulée, qui débutent par la lettre *A* (f. 43), offrent, dans le compartiment supérieur de la lettre, un personnage vêtu un peu comme le précédent et la main droite dégantée ; dans le bas, est l'Ane d'or, vu de profil, gris avec de nombreuses taches d'or. Au f. 85, où commencent les *Stratagèmes* de Frontin, le *C* initial renferme un personnage assis de face dans un fauteuil, écrivant devant un pupitre ; dans la marge inférieure, buste de vieillard dans un grand losange décoratif. Au f. 102, où commence Végèce, la lettre *A* présente un cavalier de profil ; la housse traînante du cheval est rouge, et rouge aussi le cavalier ; le bouclier est rouge également et les autres armes sont bleues.

Le Palladius, qui part du feuillet 119, est la partie la plus curieuse du volume et celle où apparaissent les plus sérieuses qualités de peinture. On sait que le *De agricultura* se compose de préceptes relatifs aux divers mois de l'année ; de là, douze miniatures représentant les diverses occupations des champs, et une treizième pour le prologue. Celle-ci est un *C* orné où figurent un laboureur vu presque de dos et deux bœufs bruns ; il y a deux arbres comme fond de paysage et il sort une fleur du milieu du champ. Les autres peintures sont les suivantes :

F. 124 v°, *Janvier*. Janus représenté comme un homme debout, à deux têtes de profil, barbues, reliées par un même bonnet blanc. De cette lettre, formée d'un fond d'or encadré de bleu, se détache un long rinceau qui court jusqu'à la marge inférieure et se termine par deux ornements circulaires, contenant chacun un oiseau vert à bec rouge qui se font face. — F. 127 v°, *Février*. Un émondeur, tête nue, une tunique jaune descendant jusqu'à mi-jambe, chaussé de noir, coupe les branches d'un arbre sans feuilles. — F. 132 v°, *Mars*. Un homme vu de face, à la tête hérissée, soufflant dans deux trompes qu'il tient de chaque main, représente quelque divinité du vent ; il a une tunique bleue et un manteau rouge. — F. 137, *Avril*. Un médecin (?) debout, avec un bonnet blanc serrant la tête, des bas rouges et une robe tombant à mi-jambe, tient dans chacune de ses deux mains levées une plante à graines rouges. — F. 138, *Mai*. Un chasseur sur un cheval blanc pommelé, de profil, tient un faucon sur le poing gauche [2]. — F. 139 v°, *Juin*. Un moissonneur se détache sur le fond d'or de la lettre *J* ; il porte jusqu'à mi-jambe une tunique de couleur blanche ornée de bandes violettes ; au dessous s'aperçoit une sorte de caleçon ; les jambes sont nues et la tête coiffée d'un

1. Planche 8, à gauche. L'écriture de cette partie du manuscrit est de la main même de Pétrarque.

2. Planche 7, au bas.

chapeau de jonc. L'homme tient de la main droite une faucille, de la main gauche une serpe ; il est placé sur un terrain rocheux, avec herbes et fleurs.

F. 140 v°, *Juillet* (voir la planche 8). Disposition identique à celle de la miniature précédente ; mais le paysan bat le blé au lieu de le couper ; il tient son fléau à deux mains. — F. 141 v°, *Août*. Un tonnelier, vêtu de vert foncé bordé de noir, coiffé de vert, chaussé de rouge, achève de cercler un tonneau. — F. 143, *Septembre*. Le même personnage à tunique verte, mais pieds nus, devient un vendangeur ; il a une jambe dans un petit baquet où il foule le raisin tout en cueillant une grappe. — F. 144, *Octobre*. Un semeur, vêtu comme les paysans de *Juin* et de *Juillet*, mais de plus petite dimension ; il tient suspendu à son bras droit une corbeille où se trouve le grain, et il sème de la main gauche. — F. 147, *Novembre*. Le même paysan, sans chapeau, tient des deux mains une baguette avec laquelle il frappe les branches d'un chêne ; les glands tombent et sont mangés par un porc. — F. 150, *Décembre*. Un boucher, vêtu d'une tunique rouge avec un petit tablier blanc; l'animal qu'il dépèce (mouton ou chevreau) est suspendu à des traverses de bois et le sang tombe dans un vase.

Toute cette ornementation offre une grande analogie d'exécution avec celle du manuscrit de Paris, et permet d'affirmer que les deux illustrations ont été exécutées, sinon par le même artiste, au moins par des miniaturistes de la même école et peut-être du même atelier. Sans parler de la similitude des tons chauds de la plupart des peintures et de certains roses légers, qui se rencontrent également dans d'autres manuscrits ornés de Pétrarque, on remarque des motifs de décoration identiques et qui ne peuvent provenir d'une simple coïncidence. Des étoiles de forme assez curieuse, et qui ne sont pas très communes, se retrouvent dans les deux manuscrits, placées dans les marges, aux mêmes endroits, et d'ordinaire au milieu des enroulements qui se détachent de l'initiale ornée. Ces étoiles sont formées d'un gros cercle d'or plein, au milieu d'un anneau noir, entouré de huit perles noires adhérentes ; quelquefois il n'y a que quatre perles, qui alternent avec quatre pointes plus ou moins allongées ; dans les deux cas, le décorateur faisait d'abord l'anneau et ensuite le remplissait d'or, comme on le voit sur quelques pages où cette seconde opération a été omise. Il faut encore observer l'identité d'un motif ornemental plus important. Au f. 27 du manuscrit du Vatican, deux médaillons à fond bleu occupent la marge inférieure : dans l'un, un homme vêtu d'une tunique serrée à la taille lance une flèche dans la direction d'un animal grotesque, qui occupe l'autre médaillon et qui montre le derrière au chasseur. Le manuscrit de Paris offre deux fois les mêmes médaillons et les mêmes sujets, toujours sur fond bleu et placés aussi dans la marge inférieure (ff. 3 et 11 v°).

La similitude des motifs d'ornement, jointe à celle des procédés de peinture, porte à conclure à l'identité d'origine des deux illustrations. Quel est le miniaturiste qui a eu l'honneur de travailler plus d'une fois pour la bibliothèque de Pétrarque ? où sont aujourd'hui ses autres œuvres ? La première question restera probablement sans

réponse; pour la seconde, les détails dans lesquels j'ai cru devoir entrer aideront sans doute à y satisfaire. Tout ce qu'on pourrait dès maintenant présumer, c'est que le peintre est un Italien du nord, qui a été peut-être admis dans la familiarité de Pétrarque et qui a travaillé en même temps que Simone Martini (mort à Avignon, en juillet 1344) ou fort peu de temps après : en effet, les premières notes du possesseur, sur le manuscrit du Vatican qu'il a décoré, sont datées de Parme, 1348. S'il demeure étranger à l'influence classique qui commence à se faire sentir en quelques œuvres de son temps, il mérite du moins un rang honorable parmi ses confrères. Ses peintures du Palladius, par exemple, révèlent un art très conscient et l'observation directe de la nature; elles ont été l'objet d'un soin spécial et sont supérieures comme composition et comme exécution à la fameuse miniature virgilienne de Martini. On sait le goût profond et sincère qu'avait Pétrarque pour les choses de la campagne et les travaux des champs; il a rencontré, pour en fixer l'image sur un de ses livres favoris, le pinceau d'un véritable artiste.

PIERRE DE NOLHAC.

---

# LES TOMBEAUX D'ASSOUAN

Assouan n'a jamais présenté de monuments des temps pharaoniques qui aient pu arrêter longtemps l'attention des Égyptologues. Il suffit de citer quelques inscriptions éparses, gravées sur les rochers, au bord du Nil, non loin de la gare du chemin de fer qui réunit Assouan au petit village de Shellal, en face du Philœ, puis, celles plus nombreuses qui bordent, à travers le désert, la route de la première cataracte. La plupart d'entre elles ont été relevées et traduites par Champollion. On peut nommer encore, au sud-est de la ville, un petit temple d'origine ptolémaïque, perdu au fond d'un trou. Il n'offre que peu d'intérêt archéologique. Nous ne parlerons que pour mémoire d'un obélisque ébauché resté sur place dans une carrière de granit. S'il eût été terminé, il aurait compté parmi les plus élevés; sa longueur est de 32 mètres. Il y a dans la partie supérieure une légère fissure. Serait-ce pour ce motif qu'on l'aurait abandonné? Il est fâcheux qu'il ne porte aucun texte épigraphique. Nous ne comptons pas non plus les cercueils d'époque byzantine trouvés en creusant une tranchée sur la voie ferrée d'Assouan à Shellal; deux d'entre ces cercueils en terre cuite ont leurs fragments conservés au musée de Boulaq.

En face du port d'Assouan, l'île d'Éléphantine, la moderne Geziret-Assouan, dont les dattiers aux belles cimes vertes font un si piquant contraste avec les hauteurs jaunâtres de la rive opposée, mériterait les honneurs d'une monographie. Ni le temps, ni les hommes n'ont épargné l'antique Abou; on sait que le grand temple élevé par Amenhotpou III, décrit par les membres de la commission d'Égypte dans leur ouvrage, a été démoli en 1822, le gouverneur turc d'Assouan ayant voulu en employer les matériaux. Sur les ruines du temple, au sud d'un petit village de barbarins, on voit encore une statue très endommagée d'Osiris, où l'on déchiffre à grand'peine le cartouche de Ménéphtah. En s'avançant à l'est, tout au bord du fleuve, on rencontre une grande porte de granit d'époque ptolémaïque ainsi qu'un quai, dont les substructions seules datent des temps pharaoniques. Là se trouvait assurément le nilomètre dont parle Strabon, et à la place, une moderne *saqieh* anime de son grincement monotone les ruines silencieuses de la ville chère au dieu Khnoum.

Sur la rive occidentale du Nil s'élève une suite de collines dont la principale vient côtoyer le fleuve en face d'Assouan, puis s'infléchit brusquement à l'ouest. A l'endroit où la montagne se bifurque, se dresse le point culminant. Au sommet, un oratoire consacré à un cheikh (*Qoubbet-el-hauwa*) détache sa blanche coupole sur l'immuable azur

du ciel; on domine de là toute l'étendue de la vallée d'Assouan et le commencement des rapides qui forment la première cataracte.

Au dessous et à côté, des pans de murailles, derniers débris d'une sorte de château d'époque romaine ou même musulmane, abritent un hypogée divisé en plusieurs chambres, qui a servi de sépulture aux temps de l'ancienne Égypte. Depuis sa profanation, antérieure à l'époque gréco-romaine probablement, cette tombe n'a jamais été comblée, protégée qu'elle était contre le sable et les cailloux croulants par les ruines qui surplombent; aussi ses vicissitudes ont-elles été nombreuses. Toutes les inscriptions hiéroglyphiques ont été mutilées et recouvertes d'un badigeon. Des coptes s'y étaient établis, ainsi que l'attestent plusieurs *graffiti*, et les voyageurs qui se sont succédé à des époques plus ou moins reculées, se sont plu à y laisser en diverses langues des traces de leur passage.

Il est évident que ce sont là des vestiges de la nécropole des anciennes villes d'Abou (Éléphantine) et de Souanou (Assouan), nécropole dont la position répond à celle de Contra-Syène (Gharb-Assouan).

Le versant de cette même colline, qui descend jusqu'au bord du Nil, est entièrement recouvert de sable jaune très-fin, que le vent soulève et que la pente entraîne insensiblement dans le fleuve. Vers la fin de 1885, à quelque distance des ruines dont nous venons de parler, le sable laissait émerger la crête de deux murs parallèles s'élevant le long de la montagne, perpendiculairement au cours du Nil. Le général sir Françis Grenfell, qui commandait à cette époque les troupes de l'occupation anglaise dans la haute Egypte, et qui avait établi son quartier général à Assouan, eut l'idée de faire déblayer ces deux rangées de murs et de continuer les fouilles, s'il y avait lieu. On mit au jour, entre ces murailles de pierre sèche, un escalier dont les marches sont assez raides et au nombre de 92. Il aboutit à une plate-forme située à peu près à mi-côte. C'est à partir de là qu'ont été creusées dans le granit, le long d'une ligne à égale distance environ du pied et du sommet de la montagne, suivant sans doute un filon plus friable, les tombes que nous allons essayer de décrire.

Sur cette plate-forme donnent deux ouvertures. Elles étaient entièrement remplies de sable et de fragments de rochers ; leur déblaiement a donné lieu à de grandes difficultés, le sable retombant dans les espaces laissés vides par les travailleurs.

Les fouilleurs travaillaient sous les ordres de Moustapha effendi Shakir, agent consulaire britannique à Assouan. Ils ont immédiatement désigné ces deux tombeaux par les numéros 25 et 26. (Nous n'avons pu arriver à savoir pourquoi ce numérotage, qui s'est continué pour toute la série des hypogées découverts, avait commencé à partir du chiffre 25.)

La baie qui donne accès à la tombe nº 26 est située vis à vis de l'escalier; elle est très élevée et présente une particularité : vers le tiers de sa hauteur, elle est divisée en deux par un large linteau, réservé dans le rocher; ce qui crée, pour ainsi dire, une fenêtre au dessus de la porte. Avant d'aller plus avant, on remarque, à droite en entrant, la

place d'une grande inscription ; nous disons la place, l'inscription étant tellement fruste qu'il est presque impossible de la lire. Quelques lignes subsistent, où l'on peut distinguer nettement les cartouches du roi Nofirkeri Pépi II.

Ce nom fixe la date, Pépi II, le Phiops de Manéthon, étant le 4e roi de la VIe dynastie selon la liste de Manéthon et la table de Saqqarah, le 5e selon la nouvelle table d'Abydos, le Pharaon dont le règne passe pour avoir été centenaire. — Ce n'est pas la première fois qu'il est donné de rencontrer le nom de Nofirkeri dans cette région. Il est gravé sur différents objets trouvés à Geziret-Assouan et notamment sur un vase d'albâtre qui figure au musée de Boulaq (salle du centre, nos 3901 et 3902). Ce vase porte sur son couvercle en forme de disque le nom et la bannière de Nofirkeri. — N'oublions pas d'ailleurs qu'Eléphantine est, d'après Manéthon, le berceau de la VIe dynastie.

La grotte est vaste et soutenue par deux rangs de piliers qui affectent la forme carrée. On y a trouvé une grande quantité de momies gréco-romaines ; les stèles étaient en grès et fort grossièrement travaillées ; les cercueils d'exécution médiocre. Cette tombe avait donc été violée et usurpée à une époque relativement récente. Le sol était jonché de fragments de poteries, de débris de bois et d'os calcinés.

Le propriétaire de la sépulture primitive se fait connaître par une inscription sur un rouleau au sommet de la porte. On énumère ses titres : « Le prince héréditaire, le chancelier, le président du conseil, le chef des panégyries, celui qui vénère Osiris dans toutes ses demeures, le courtisan Ben. » D'après cela, nous pouvons croire que c'était un haut fonctionnaire et certainement le plus élevé dans la hiérarchie civile et religieuse de toute la contrée. On répète complaisamment les dignités et les emplois qu'il a obtenus ; sur des tableaux peints sur la paroi, on peut encore lire : « Le courtisan Ben, prince, chancelier, gouverneur de tous les pays au sud d'Abou, chargé du pouvoir royal dans le midi, celui qui vénère Anubis sur sa montagne, chef des panégyries, etc., etc. »

Il y a plusieurs fausses portes dans la tombe de Ben ; mais celle de la chambre du sarcophage est située dans l'angle du sud-ouest. La stèle est très dégradée. Ainsi que sur toutes celles de la même époque, on y voit l'invocation ordinaire au chacal Anubis sur sa montagne et l'énonciation des offrandes telles que des bœufs, des oies, du pain, du vin, etc. Sur la paroi du fond faisant face à la porte, un tableau représente Ben et son fils, chacun dans une barque de pêcheur, au milieu de papyrus et autres plantes aquatiques. Ils se dirigent l'un vers l'autre et tiennent un harpon.

Le tombeau voisin porte le no 25 et communique avec celui de Ben. Il est à présumer qne ces deux tombes contiguës ont été usurpées par un même propriétaire qui abattit le mur de séparation — peut-être sous la XIIe dynastie. Ce tombeau ne paraît pas aussi ancien que le précédent. Dix-huit piliers de forme octogonale en soutiennent le plafond. On peut signaler en face de l'ouverture, entre deux colonnes, une sorte de table de pierre, élevée de un mètre environ au-dessus du sol ; elle servait à recevoir les présents.

C'était la dernière demeure d'un très grand personnage, le prince Mékhu. C'est sur le mur opposé à l'entrée qu'on a inscrit la formule dédicatoire qui figure une stèle ; elle

est placée entre deux puits, au fond d'une façon de niche très-large ou de sanctuaire auquel on accède par un degré. En voici la teneur[1] :

« Présentation de la table d'offrandes au dieu Anubis sur sa montagne, dans la ville d'Ut, pour qu'il donne des provisions, en pain, en eau, bœufs, oies. — Présentation de la table d'offrandes à Osiris résidant à Tattu, pour qu'il donne des provisions en pains, eau, bœufs, oies. — Mékhu, prince chancelier, président du conseil, chef des panégyries. — Celui qui est dévot, le favori Mékhu. — Le dévot, le prophète du dieu grand du ciel, le prince, le chancelier, le président du conseil, Mékhu. »

A droite de l'entrée, Mékhu est représenté revêtu de ses insignes, une peau de panthère ; à côté de lui, sa femme de famille royale, prophétesse d'Hâtor, tient une fleur à la main.

A gauche, un grand portrait en pied du défunt accompagné de son fils. Mékhu, le genou droit rigide, s'appuie pesamment sur une béquille. Aurait-il été boiteux ?

A la suite, une grande peinture, divisée en trois registres ; celui du haut figure une scène de labour ; deux charrues sont respectivement attelées à deux paires de bœufs ; un homme se tient en avant. Deux autres maintiennent la charrue dans le sillon sous la garde d'un surveillant placé à quelque distance.

Au-dessous, on moissonne à la faucille.

Dans le troisième registre, des bouchers dépècent un bœuf; plus loin un âne est conduit par un jeune garçon. L'artiste a saisi si heureusement l'attitude méditative du baudet, qu'il a exécuté deux fois le même motif.

Malgré les titres pompeux des morts, Ben et Mékhu, la décoration de leurs deux tombeaux est grossière et peu soignée; peut-être même n'a-t-elle jamais été achevée. De tous les hypogées découverts à Assouan, ce sont les deux plus anciens. Ceux que nous allons passer en revue peuvent à peine remonter plus haut que la XII$^{e}$ dynastie.

Vient ensuite le n° 28, sépulture d'Hiq-Ab. Les inscriptions sont très sobres de titres. On se borne à l'appeler « le dévot adorateur de tous les dieux d'Abou. » Aussi la tombe est-elle de dimensions fort restreintes; la chambre de réception ou salle funéraire n'existe pas. Les cérémonies prescrites devaient donc se célébrer au dehors. On n'a ménagé qu'un étroit espace au-dessus du caveau ou chambre du sarcophage. C'est là que se trouve la stèle funéraire. Elle est trop mutilée pour nous apprendre les fonctions du personnage. On peut cependant lire le nom du défunt Hiq-Ab et une partie de la formule usitée ainsi conçue :

« Présentation de la table d'offrandes au dieu Osiris..., maître de Beb (?) dans toutes ses demeures..... pour qu'il donne des provisions en pains, en eau, bœufs, oies, pour les fêtes (viennent ici trois noms de fêtes) dans l'Amenti, chaque jour..... au *double* du dévot adorateur de tous les dieux d'Abou, l'adorateur Hiq-Ab, fils de... »

1. Nous en donnons simplement la traduction. Quant au texte hiéroglyphique, nous n'avons pas jugé qu'il ait été utile de l'insérer dans un recueil qui n'est pas exclusivement consacré à l'égyptologie.

De chaque côté de l'ouverture ont été tracés de nombreux hiéroglyphes rangés en colonne. Ils sont trop dégradés pour qu'on puisse en donner une traduction suivie. Ils n'auraient pas manqué de nous apprendre comment et à la suite de quels exploits ce Hiq-Ab, un nègre d'après son image peinte en noir, au lieu d'être coloriée en rouge, selon l'usage, — était arrivé à remplir des fonctions qui lui avaient obtenu une sépulture à côté des personnages de marque dont nous avons parlé. Mais aussi bien, ne pourrait-on pas soutenir, avec plus de vraisemblance, que cette couleur noire n'a pas plus de valeur que celle qui est quelquefois attribuée à la reine Nofritari, de la XVIIIe dynastie. On sait que les honneurs divins lui furent décernés et qu'elle était vénérée par les fidèles sous une face noire. Conclure de là qu'elle était de race nègre serait aller trop loin.

On nous montre le défunt appuyé sur son bâton de commandement et recevant des libations. Plus loin, il est à la chasse et bande son arc; il vise un animal que le mauvais état de la peinture empêche de distinguer nettement, peut-être une antilope. Au dessous, des hommes portent des fardeaux.

Sur la paroi du fond, Hiq-Ab est assis, couvert de ses insignes; des femmes lui rendent hommage; plusieurs rangs de personnages sont autour de lui; en haut, ce sont des archers; en bas, des femmes immobilisées dans la pose hiératique ordinaire.

La tombe de Sebekhotep (n° 29) n'attirera pas longtemps notre attention. Elle est assez grande et ne paraît pas terminée. Dans la chambre de réception, douze piliers carrés supportent la masse du plafond et quatre d'entre eux seulement sont ornés d'hiéroglyphes. Dans la muraille de rocher qui fait face à l'entrée, on a réservé l'emplacement de la stèle funéraire; il est absolument vide. Les hiéroglyphes des piliers, qui nous donnent le nom du mort, énoncent les titres de chef des panégyries, chancelier, adorateur, etc., etc.

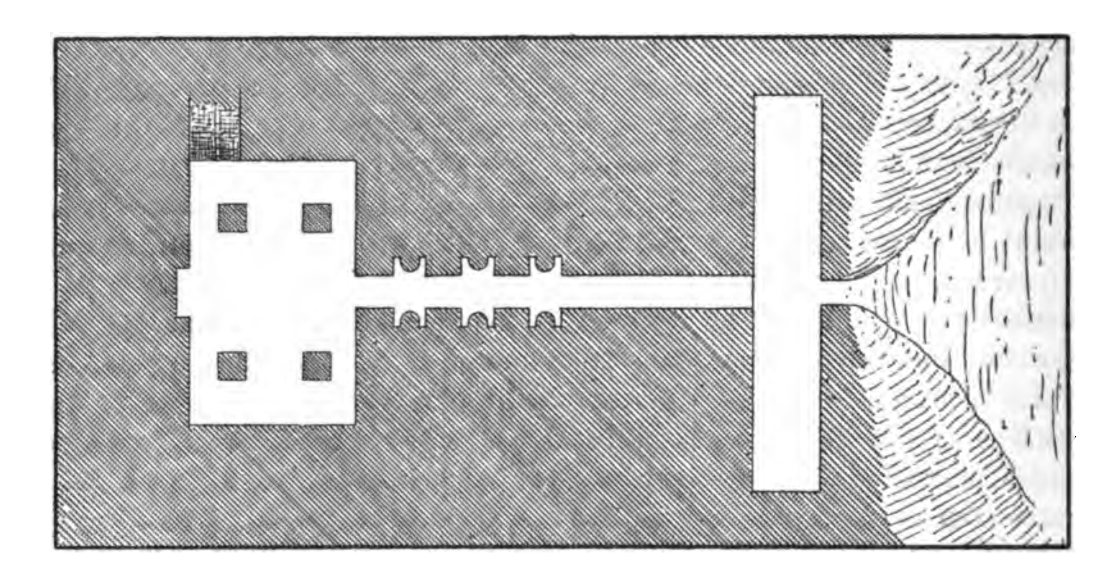
Cette dernière grotte est située un peu en contre-bas des précédentes; en remontant et en continuant à suivre, en se dirigeant au Nord, la ligne des tombeaux où nous venons d'entrer, on trouve une excavation connue sous le nom de « Tombeau-Prince de Naples ». Ce nom lui vient de ce qu'elle a été déblayée vers la fin de janvier 1887, pendant le voyage qu'a fait en haute Egypte, le fils du roi d'Italie, prince héritier de la couronne. La seule chose à remarquer à l'intérieur est le cartouche du roi Nofirkeri, que nous avons déjà vu.

On ne peut cependant éviter de signaler les peintures qui décorent les colonnes de la salle unique. Ce sont différents portraits, ceux du mort et de sa famille qui paraît nombreuse. Les personnages sont représentés sous divers aspects. L'un d'eux est debout, une coupe à la main; un autre tient un bâton et un sceptre. Plusieurs sont assis. Il y a aussi des scènes de la vie journalière. Ainsi, un serviteur porte deux oies dans chaque main; plus loin d'autres conduisent un bœuf et une antilope. La reproduction de pareils sujets est si fréquente dans les tombes de cette époque, que nous ne croyons pas devoir insister plus longtemps.

Nous arrivons enfin à la plus belle des tombes découvertes jusqu'à présent (n° 31). Elle est incontestablement la mieux conservée et les inscriptions en sont d'une grande fraîcheur. C'est celle d'un des grands gouverneurs d'Abou pendant la XII° dynastie, nommé Se-Renpu (ou le fils des années).

Elle se compose d'une antichambre, d'un couloir long de dix-huit pas environ, et de la salle funéraire, avec un renfoncement dans le mur du fond pour les tableaux et les inscriptions, et un puits aboutissant à la chambre du sarcophage.

Nous en mettons le plan sous les yeux du lecteur : il n'a pas été dressé d'après un relevé mathématiquement exact; mais on a observé les proportions avec assez de fidélité pour donner une idée aussi complète que possible de la disposition du tombeau.



Dans la première chambre on ne trouve pas d'écrit; il faut pour cela s'engager dans le corridor. Immédiatement à gauche, on lit les hiéroglyphes suivants, encadrant le portrait du défunt et de son fils, et qui énumèrent leurs titres et qualités :

« Le prince héréditaire, chancelier, président du conseil, chef des serviteurs du dieu Khnoum d'Abou, Se-Renpu dit : Je suis arrivé dans ce pays à une vieillesse aussi avancée que celle de mes pères....... Dit... le prince Se-Renpu, véridique, vénéré, fils de Satihotep, véridique, vénérée. Son fils qui l'aime et célèbre chaque jour ses louanges, le prince Ankhu, véridique. »

De chaque côté du couloir, trois niches rectangulaires ont été ménagées. Chacune d'elles contient une gaîne de momie, le long de laquelle courent des hiéroglyphes nous répétant les titres de Se-Renpu : « Prince héréditaire, chancelier, président du conseil, chef des prophètes de Khnoum, Se-Renpu, véridique. » Ces gaînes ou figures d'Osiris ont été taillées à même le rocher et sont peintes alternativement en jaune et en rouge.

La chambre du fond est moins grande que le vestibule d'entrée ; la voûte s'appuie sur

quatre piliers rectangulaires, où sont également tracées des lignes d'écriture. A droite s'enfonce le puits assez profondément, non pas à pic, mais suivant une inclinaison d'au moins 45°.

Les peintures de la paroi du fond, exécutées dans le renfoncement creusé à cet effet, sont d'un beau travail et de beaucoup supérieures à celles des tombeaux précédents. Nous insistons sur leur fraîcheur qui est vraiment surprenante et sur la vérité du coloris. Le signe de l'éléphant déterminatif du nom d'Abou est peint d'un ton grisâtre scrupuleusement exact. Le défunt est assis devant une table d'offrandes; son fils Ankhu, une fleur à la main, lui présente le repas funéraire; à droite et à gauche, sa mère et ses parents font des prières. On lit :

« L'adorateur de Sati, déesse d'Abou et de Nekhab, Noubkaouri Nakht. L'adorateur de Khnoum, dieu d'Abou, Noubkaouri Nakht — son fils légitime, son favori qui l'aime au cours de chaque jour, Ankhu.

« Offrandes à Osiris résidant dans l'Amenti pour qu'il donne une bonne sépulture au *double* du prince héréditaire, chancelier, président du conseil, prince chargé du pouvoir royal dans les provinces du Midi de l'Égypte ; prince, chef des prophètes de Sati, déesse d'Abou, le général Se-Renpu, véridique, vénéré.

« Sa femme, qui l'aime, prophétesse d'Hâthor, vénérée.

« Sa mère, qui l'aime, prophètesse d'Hâthor, Sati-hotep, véridique, vénérée.

« Présentation de la table d'offrandes à l'Amenti, provisions en pains, en eau, en bœufs, oies, parfums, en toutes choses bonnes au *double* du prince héréditaire, chef des ouvriers, *sub* en chef (titre non encore éclairci) du roi qui l'aime, le prince Se-Renpu, vénéré. »

Il résulte de ces inscriptions que Se-Renpu, outre ses dignités de prince héréditaire, chancelier, chef des prêtres de Sati et de Khnoum, etc., était un si grand personnage qu'il lui avait été permis d'ajouter le prénom royal de Noubkaouri à son nom officiel Nakht. Ce cartouche nous indique la date du tombeau; nous savons, en effet, que Noubkaouri est le prénom du roi Amenemhat II, troisième roi de la XII$^{e}$ dynastie.

Se-Renpu était donc un haut chef militaire, un généralissime, en quelque sorte, chargé de la défense des frontières du Midi. A cette époque les limites de l'empire égyptien ne s'étendaient guère au delà de la première cataracte, car la Nubie ne devait être définitivement conquise que plus tard, sous le règne si brillant d'Ousirtesen III. Les tribus noires du Sud-Est et du Sud faisaient d'incessantes incursions, et nous savons que l'une d'elles, celle des Ououaïtou, eut son territoire soumis sous ce même roi Amenemhat II, réduit en province égyptienne et organisé administrativement comme les autres nomes de l'Egypte.

On voit quelles étaient au Midi les bornes du gouvernement de Se-Renpu; mais au Nord, jusqu'où devait s'étendre son pouvoir? Il semblerait résulter, à l'inspection des titres que nous avons lus, que sa domination aurait remonté jusqu'à Nekhab (Eilithyia,

la moderne El-Kab). Dans l'état actuel, il paraît préférable de ne rien affirmer et d'attendre la découverte de nouvelles inscriptions.

Presque tous les officiers de l'armée anglaise qui ont commandé à Assouan ont cherché à faire des fouilles et à exhumer des momies ; c'est ainsi que l'œuvre inaugurée par le général Grenfell fut continuée par le major Plunkett. Ce dernier, obligé à son grand regret de quitter la haute Egypte, abandonna la direction des travaux à M. Wallis Budge, l'égyptologue bien connu, qui venait d'être envoyé par le British Museum à l'occasion des fouilles commencées. Après son départ (mars 1887), M. le colonel Leach, qui commandait la place d'Assouan, a réussi à ouvrir une tombe de la XII$^{e}$ dynastie ; malheureusement elle avait été violée à une époque déjà ancienne. On n'y a trouvé que des objets insignifiants : à peine quelques répondants ne portant aucun hiéroglyphe et d'un faire très négligé et quelques débris de cercueils. L'hypogée se compose d'une seule salle, de médiocres dimensions, revêtue d'un enduit à la chaux, qui a disparu par larges places ; restent encore quelques portraits en rouge et en jaune, avec des fragments de l'inscription dédicatoire nous apprenant le nom de la momie : « Sen-Mès. »

Ce sont là les tombes que l'on a déblayées en l'espace d'une année environ, jusque dans le courant de 1887. Il est regrettable que presque toutes aient été ouvertes à des époques indéterminées, et nous privent d'un grand nombre de documents que l'avidité des profanateurs a fait disparaître. Mais il est certain que l'exploration de la nécropole des anciennes villes d'Abou et de Souanou arrivera à nous donner de grands résultats et à augmenter nos connaissances historiques sur cette région si intéressante d'Assouan et des frontières de la Nubie.

A. A. ROMAN.

---

MACON, IMPRIMERIE PROTAT FRÈRES.

# GAZETTE
# ARCHÉOLOGIQUE

Fondée par Fr. Lenormand et J. de Witte.

# REVUE
DES
# MUSÉES NATIONAUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE

**M. A. KAEMPFEN**

Directeur des Musées nationaux et de l'Ecole du Louvre.

PAR

E. BABELON
Attaché au Cabinet des Médailles et des Antiques à la Bibliothèque nationale.

E. MOLINIER
Attaché à la conservation de la sculpture et des objets d'art du Moyen-Age et de la Renaissance, au Louvre.

**Secrétaires de la rédaction.**

*15e Année.* *15e Année.*

SOMMAIRE DES NUMÉROS Nos 3-4. — 1889.



PARIS
A. LÉVY, ÉDITEUR
13, RUE LAFAYETTE.

**Londres**, Dulau and Ce Soho square. — **Leipzig**, Twietmeyer et Brockhaus.
**Bruxelles**, A. Deck. — **La Haye**, Belinfante frères. — **Saint-Pétersbourg**, Issakof,
**Rome**, Bocca. — **Milan**, Dumolard. — **Naples**, Marghieri.
**Madrid**, Bailly-Baillière. — **Barcelone**, Verdaguer. — **New-York**, Christern.

DE LA

# GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

MM.

A. DE BARTHÉLEMY, membre de l'Institut;
Philippe BERGER, sous-bibliothécaire de l'Institut;
A. BERTRAND, membre de l'Institut;
W. BODE, conservateur du Musée de Berlin;
H. BOUCHOT, bibliothécaire au département des estampes, à la Bibliothèque Nationale;
A. CARTAULT, professeur suppléant à la Faculté des lettres de Paris;
A. CHABOUILLET, conservateur du Cabinet des Médailles à la Bibliothèque Nationale;
H. de CHENNEVIÈRES, attaché au Musée du Louvre;
C. CLERMONT-GANNEAU, correspondant de l'Institut;
Max. COLLIGNON, professeur suppléant à la Faculté des lettres de Paris;
L. COURAJOD, conservateur adjoint au Musée du Louvre;
A. DARCEL, directeur du Musée de Cluny;
Antonio DELGADO, de l'Académie d'Histoire, à Madrid;
H. DELABORDE, membre de l'Institut;
Léopold DELISLE, administrateur général à la Bibliothèque Nationale, membre de l'Institut;
Marcel DIEULAFOY, chef de la mission de Susiane;
G. DUPLESSIS, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque Nationale;
Paul DURRIEU, attaché au Musée du Louvre;
G. FILANGIERI, prince de SATRIANO, à Naples;
W. FRŒHNER, ancien conservateur au Musée du Louvre;
A. FROTHINGHAM, à Baltimore;
A. FURTWÆNGLER, conservateur du Musée de Berlin;
H. DE GEYMULLER, architecte;
E. GUILLAUME, membre de l'Institut;
Fr. HAÜSER, à Strasbourg;
A. HÉRON DE VILLEFOSSE, membre de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre;
L. HEUZEY, membre de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre;
H. HEYDEMANN, professeur à l'université de Halle;
Th. HOMOLLE, professeur suppléant, au Collège de France.
Giulio JATTA, à Ruvo;
M. LACAVA, à Potenza;
G. LAFENESTRE, conservateur adjoint au Musée du Louvre;

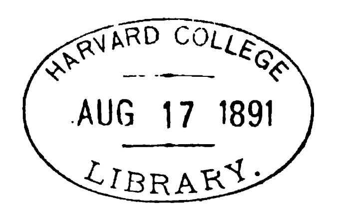
MM.

E. LE BLANT, membre de l'Institut;
J. MARTHA, professeur suppléant à la Faculté des lettres de Paris;
G. MASPÉRO, membre de l'Institut;
J. MENANT, membre de l'Institut;
P. MONCEAUX, professeur au Lycée Condorcet;
R. MOWAT, de la Société des Antiquaires de France;
Eug. MÜNTZ, conservateur de la Bibliothèque et du Musée de l'École des Beaux-Arts;
A.-S. MURRAY, conservateur-adjoint au Musée Britannique;
Aug. NICAISE, correspondant du Ministère de l'Instruction publique;
P. DE NOLHAC, attaché au Musée de Versailles;
A. ODOBESCO, à Bucarest;
Léon PALUSTRE, directeur honoraire de la Société française d'archéologie;
G. PERROT, membre de l'Institut, directeur de l'Ecole Normale supérieure;
P. PIERRET, conservateur au Musée du Louvre;
Eug. PIOT;
E. POTTIER, attaché au Musée du Louvre;
M. PROU, attaché au Cabinet des Médailles à la Bibliothèque Nationale;
Félix RAVAISSON, membre de l'Institut.
Ch. RAVAISSON, conservateur adjoint au Musée du Louvre;
Etienne RÉCAMIER;
S. REINACH, attaché au Musée de Saint-Germain;
E. RENAN, membre de l'Institut;
Eug. REVILLOUT, conservateur adjoint au Musée du Louvre;
C. RUELENS, conservateur à la Bibliothèque royale de Bruxelles;
RUPRICH-ROBERT, inspecteur général des monuments historiques;
Anthyme SAINT-PAUL;
E. SAGLIO, membre de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre;
G. SCHLUMBERGER, membre de l'Institut;
H. VON TSCHUDI, conservateur du Musée de Berlin;
THÉDENAT (l'abbé), membre de la Société des Antiquaires de France;
Luigi VIOLA, à Tarente;
C. WESCHER, professeur d'archéologie près la Bibliothèque Nationale.
Ch. YRIARTE.
Etc.

La *Gazette Archéologique* paraît tous les mois, ou tous les deux mois par livraisons doubles, et forme, à la fin de l'année, un magnifique volume in-4° de quatre cents pages de texte et environ quarante planches gravées ou en chromo-lithographie.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

Paris, 40 francs. — Départements, 45 francs. — Etranger (Union postale), 50 francs.
Collection des 12 premières années (11 volumes). 480 francs.
Un volume séparé............................ 50 —




# NOTES SUR LES ÉGLISES D'ESPIRA DE L'AGLY ET DE TAXO D'AVAIL

(PYRÉNÉES-ORIENTALES)

(PLANCHE 9)

La date de construction de l'église du prieuré d'Espira de l'Agly n'est pas connue. Nous savons que les religieux d'Espira firent consacrer une église au mois de juin 1130; mais il est permis de croire que cet édifice n'est pas celui qui existe aujourd'hui. Le testament que fit Pons de Vernet, le 26 avril 1211, en partant pour la Terre Sainte, laisse supposer que l'église actuellement debout était en construction à cette époque[1].

Le plan est des plus simples : la nef se compose de cinq travées à peu près carrées. Dans l'angle nord-ouest, le clocher, qui est carré, déborde les lignes extérieures du monument[2]. A l'est, un chevet particulièrement intéressant comprend un petit chœur, sur lequel s'ouvrent deux absides jumelles. Ce chevet est plat à l'extérieur.

Sur le côté sud, deux portes : l'une, fort simple, percée dans la travée centrale, mettait en communication l'église et le cloître, dont il reste des vestiges. La grande porte est pratiquée dans la dernière travée vers l'est. Cinq fenêtres prennent jour au sud, de même que deux œils-de-bœuf, qui se trouvent au dessus du second et du troisième pilier; il existe une autre fenêtre dans le pignon oriental.

Le mur méridional, sur la longueur correspondant à la dernière travée et jusqu'à l'angle sud-est, est beaucoup plus épais. Ce renforcement a une double raison : d'abord la présence de la grande porte[3]; ensuite, l'existence sur ce point d'un couloir où l'on

1. « Et relinquo operi ejusdem domus Sancte-Marie de Aspirano M. Solidos barchinonensium et C. eiminas ordei, et ut prior ejusdem nomus et canonici faciant et edificent ad honorem Dei, *in ecclesia nova*, altare beati Jacobi appostoli et teneant illud bene ornatum et illuminatum. » Archives des Pyrénées-Orientales. Cartulaire du Temple, f° 16.

2. Il est, parait-il, question de réparer ce clocher; je me permettrai de faire observer que les clochers de la contrée avaient une destination militaire : de là leurs formes massives et leur aspect de donjon; certains d'entre eux étaient commandés par un capitaine. Ce serait un non sens que de terminer ces tours par une flèche; il n'y a qu'un couronnement qui convienne à leur rôle historique aussi bien qu'à leur forme : c'est un crénelage.

3. La porte était généralement fort ornée dans les églises du pays. Très souvent, c'est un morceau remarquable, comme à l'église du Boulou, — à l'église de Brouilla si intéressante par le plan de son chevet en forme de trèfle, — à Eus, — au Monestir-del-Camp, — à Saint-Jean-le-Vieux de Perpignan, à Toulouges, etc. La nécessité de multiplier les archivoltes et les ressauts, pour obtenir un plus grand effet, est un premier motif de l'épaisseur du mur sur ce point. En outre, l'architecte a souvent donné une grande largeur au tableau intérieur des portes, qui étaient maintenues fermées au moyen de fortes barres coulant dans le mur, résistent mieux à un assaut.

pénétrait de l'intérieur au moyen d'une poterne et qui servait, grâce à deux meurtrières, à battre les abords de l'entrée.

La nef et le chœur sont voûtés d'un berceau brisé, à la naissance duquel court une moulure saillante composée d'un bandeau et d'un cavet.

J'ai dit qu'il y avait dans l'église cinq travées. Les pieds-droits qui les séparent, de chaque côté, comprennent un dosseret rectangulaire sur lequel ressort une colonne engagée. Ces supports reçoivent la retombée de fausses arcades à deux ressauts, qui existent sur toute la longueur de l'église[1]. Le pilier carré n'a pas de base. La base de la colonne est formée de deux boudins séparés par une gorge; le socle est des plus simples. La base et le socle ne sont pas tout à fait les mêmes dans les colonnes du nord et dans celles du sud. Les chapiteaux sont d'un profil vigoureux et sculptés.

Puisque j'étudie la coupe de la construction, je dois signaler un couloir placé au dessus de celui dont il a été déjà parlé; ce couloir, voûté en berceau irrégulier, suit toute la partie élargie du mur méridional et s'ouvre, à l'extérieur, sur les toits des maisons voisines, à l'intérieur, sur l'extrados des voûtes des absides.

Ces voûtes en cul-de-four n'atteignent pas, en effet, la maîtresse voûte.

Les absides sont assez mal faites et réunies sans soin aux parois de l'église contre lesquelles elles s'appuient. L'abside du nord est sensiblement plus large que celle du sud.

Ces absides paraissent former une construction indépendante et ajoutée après coup. J'en ai pour preuve, outre le manque de liaison entre les deux parties de l'édifice, le profil plus compliqué du tailloir du chapiteau[2] et celui de la moulure, l'inutilité des deux fenêtres basses ouvertes dans le parement extérieur du mur est qui se perdent dans l'épaisseur de la maçonnerie et ne correspondent pas à l'axe des absides.

Ces deux fenêtres, de 0$^{m}$ 78 de hauteur, sont extrêmement étroites à l'extérieur (0$^{m}$ 08, avec un petit ébrasement qui porte la largeur à 0$^{m}$,125); on pourrait les prendre pour des meurtrières et y voir la preuve que le couloir inférieur se prolongeait sur la face est de l'église. Mais ces rainures sont plus élevées que les meurtrières qui défendaient l'accès de la porte et de formes plus soignées, avec un amortissement en plein cintre. Elles ressemblent beaucoup aux fenêtres des absidioles de Corneilla-de-Conflent et c'étaient, en effet, de véritables fenêtres servant à double fin : donner un peu d'air et de lumière dans le chevet, défendre ce côté du monument qui n'était ni protégé par les constructions du monastère, ni flanqué par le clocher.

1. Ce système de fausses arcades tapissant les parois nord et sud se retrouve dans quelques églises de la région : à Taxo d'Avail, dont il va être parlé, dans la partie ancienne de l'église de Tresserre, dans le bas-côté septentrional de la cathédrale d'Elne.

2. Ce chapiteau porte l'effigie en haut relief d'un évêque portant une crosse garnie du voile et une mitre ouverte sur les côtés ; c'est dans le pays, le plus ancien exemple de mitre ainsi faite. Les effigies de l'évêque Guillaume Jorda († 1186) et de l'évêque inconnu, l'une et l'autre au cloître d'Elne, sont ornées de la mitre ouverte par devant. (Voy. de Bonnefoy, *Epigraphie roussillonnaise*, n$^{os}$ 98 et 112.)

Ces fenêtres indiquent bien que l'intention du maître de l'œuvre, au moment où on les fit, était d'avoir soit un chevet plat, soit plutôt deux absides[1]. Ce plan primitif fut-il réalisé? Je l'ignore; mais les absides existantes sont très vraisemblablement, je le répète, postérieures au reste de l'édifice.

L'église d'Espira présente encore une particularité remarquable : les faces nord et est et partie de la face sud portent extérieurement un revêtement de marbre de deux couleurs, blanc et noir. Ce mode de décoration a été quelquefois employé dans le pays[2], mais jamais sur une aussi vaste échelle.

La porte du public, au sud, est un pur chef-d'œuvre. Ici, encore, un rapprochement s'impose avec l'église du prieuré de Corneilla-de-Conflent : les deux portes sont les plus belles que l'architecture romane ait produites dans la province. La sculpture des chapiteaux de la porte d'Espira semble accuser le commencement du XIII^e^ siècle. Cette date paraîtra trop récente aux archéologues français; mais les tailleurs d'images de nos pays étaient fort en retard, et ils ont laissé, au XIV^e^ siècle, sur les piliers du cloître d'Elne, tel travail qui semble être du XII^e^ ou du XI^e^ siècle[3].

Tandis que l'église d'Espira présente une seule nef et deux absides, celle de Taxo d'Avail offre une abside et deux nefs: c'est assurément l'un des plus curieux parmi les monuments du Roussillon[4].

Taxo d'Avail était, au XIII^e^ siècle, un village de quelque importance. L'évaluation des feux pour la répartition de l'impôt fut, en 1385, réduite de 60 à 40, en raison des

1. On trouve quelques exemples de cette disposition consistant à enfermer une abside dans un chevet qui est carré à l'extérieur : à Eus, aux quatre chapelles du transept de Corneilla-de-Conflent, à l'Ecluse-Haute, où les absides de trois nefs sont terminées extérieurement par un mur plat, lequel est sur la ligne des fortifications anciennes de cette localité.

2. La porte qui met en communication le cloître et la cathédrale d'Elne (XIV^e^ siècle) est appareillée de marbre rouge et blanc, disposé en assises régulièrement alternées. De même, la porte de la chapelle du château royal à Perpignan (XIV^e^ siècle) et la porte de la maison actuellement habitée par M. Julia, dans la même ville (XV^e^ siècle). Voir ma *Monographie de la cathédrale et du cloître d'Elne*, p. 50.

3. Je crois devoir rappeler que le plein-cintre a subsisté dans l'architecture roussillonnaise pendant tout le moyen âge; on le trouve, dans des monuments du XII^e^ siècle, comme la plupart des portes que j'ai citées ci-dessus, — du XIII^e^ siècle, comme l'église d'Oms, à l'œuvre de laquelle P. d'Oms, curé de Saint-Jacques de Perpignan, légua vingt sous en 1279 (Archives des Pyrénées-Orientales. Notaires, n° 10, f° 68 v°), et la porte du château de Pia, commencé en 1249, — du XIV^e^ siècle, comme la chapelle du palais des rois de Majorque, à Perpignan, — du XV^e^ siècle, comme la superbe porte de l'ancien Palais de Justice, dans la même ville.

4. Viollet-le-Duc dit que le plan à deux nefs était adopté par les Dominicains (*Dictionnaire d'architecture*, *verbo* Peinture, t. VII, p. 87). L'église Saint-Dominique de Perpignan est à une nef, avec chapelles latérales et transept. La nef est couverte d'une charpente apparente posée sur des arcs transversaux contrebutés par des murs de séparation des chapelles. Ce système de couverture, fréquemment employé par les architectes catalans de la période gothique, était à la fois pratique et peu coûteux; l'effet de ces charpentes, rehaussées de couleurs vives, était agréable à l'œil, comme on peut le voir aux Carmes de Perpignan et à la chapelle Santa-Agueda de Barcelone. A ces charpentes, on a substitué depuis quelques années d'ignobles voûtes de plâtre dans un certain nombre d'églises, Collioure, Saint-Mathieu et la Réal de Perpignan, etc.

dommages subis par la localité[1]. Il n'y a plus, aujourd'hui, à Taxo, si je ne me trompe, qu'une famille. De l'ancien bourg il reste, avec quelques pans de murs crénelés, l'église convertie en grange et divisée entre plusieurs propriétaires.

La cure appartenait à la communauté d'Elne[2], par les soins de laquelle une messe était dite le jour de saint Martin[3].

Il n'existe, à ma connaissance, aucun document sur la construction de cet édifice, dans lequel le vicomte de Rocaberti, l'abbé de Saint-Génis et des Templiers se réunirent pour conclure un accord en 1209[4].

L'église de Taxo d'Avail comprend deux nefs en largeur et, dans le sens de la longueur, trois travées, un chœur et une abside. On a ajouté après coup à la hauteur du chœur deux chapelles de façon à former transept. Les trois piliers et le dosseret qui fait saillie sur le parement intérieur du mur occidental sont reliés par trois arcs longitudinaux en plein-cintre, comme tous les arcs dont il va être parlé. De chacun des piliers deux arcs sont projetés en outre l'un au nord, l'autre au sud; chacun d'eux porte, d'une part, sur un ressaut du pilier, qui est cruciforme, de l'autre, sur un bandeau chanfrené en saillie sur le mur. Au droit de chacun des piliers se trouve sur les parois latérales un pied-droit sur lequel retombent de fausses arcades.

La nef et le chœur sont couverts d'une voûte en berceau, dont la portée embrasse les deux nefs et qui, dans les travées, est soutenue à la clef par un mur de refend dans lequel sont pratiquées les arcades reliant les piliers.

La construction de l'abside rappelle celle de la nef : des dosserets supportent de fausses arcades; un ressaut du dosseret placé dans l'axe des piliers décèle l'intention où l'architecte était de conduire jusque là le système d'arcatures longitudinales adopté pour la nef.

Les ouvertures sont, outre la grande porte percée au sud, conformément à l'usage du pays, une porte plus étroite et sans ébrasement ni ressaut, dans le mur occidental, deux fenêtres dans cette même façade, une fenêtre dans chaque nef par travée, enfin une fenêtre dans chacune des quatre travées de l'abside[5].

Les deux bras du faux transept s'ouvrent sur le chœur au moyen d'arcs brisés. Le bras du sud est voûté sur croisée d'ogives; ces ogives sont de simples bandeaux à angles rabattus. Le bras du nord n'est pas voûté.

1. Alart, *Bulletin de la Société agricole des Pyrénées-Orientales*, t. XXII, p. 251, note.

2. 1539-1602. Archives des Pyrénées-Orientales, G. 210.

3. « Sequendo antiquissimam consuetudinem. » 11 novembre 1631. G. 187 — 11 nov. 1713. G. 190.

4. Cartulaire du Temple, f° 145.

5. Je n'ai pas pu pénétrer dans toutes les travées de l'église, qui est divisée en plusieurs lots par des cloisons. Dans les parties même où je suis entré, l'étude de la construction n'est pas toujours aisé; il est impossible d'y porter de la lumière, à cause des fourrages qui emplissent l'édifice. Il se peut donc que certains détails de mon croquis soient inexacts.

A l'extérieur, il convient de signaler des contreforts au droit des dosserets de l'abside, un machicoulis et des meurtrières plus haut que le toit, au-dessus de la porte, enfin, dans le toit, une singulière dépression de tout le versant nord, lequel est moins élevé que l'autre.

Les deux premières travées à l'ouest ont été coupées en deux dans le sens de la hauteur au moyen d'une voûte en briques sur croisées d'ogives également en briques, avec clefs de voûte portant des ornements en béton ou en plâtre. Cette modification a eu vraisemblablement pour objet de restreindre les dimensions de l'église, qui était devenue beaucoup trop grande; elle paraît remonter au XVII^e siècle, peut-être au XVI^e.

A. BRUTAILS.

---

# PSYCHÉ ASSISE — ÉROS AU VOL [1]

(Pl. 10 et 11).

---

Les deux statuettes reproduites sur les pl. 10 et 11 et viennent s'ajouter à la nombreuse série des figurines déjà publiées de la Nécropole de Myrina. Au point de vue mythologique, elles ne nous apprennent rien de bien nouveau et je ne reviendrai pas après MM. Stéphani [2] et Collignon [3] sur la légende de Psyché et d'Éros; je tiens seulement à ce qu'elles prennent place parmi les monuments en terre cuite appartenant à ce cycle et qui ont été découverts ces dernières années.

I

Assise sur un rocher de forme bizarre et qui repose sur une base arrondie à deux moulures, Psyché [4], reconnaissable à ses ailes de papillon, a les jambes croisées et pendantes enveloppées dans son himation dont une des extrémités revient entre les genoux en un jet serpentin. Le haut du corps est nu. Il est d'un modelé plein et savoureux accusant les formes de la femme dans la fleur de son âge et l'éclat de sa beauté. Le visage est d'une beauté régulière et l'expression en est grave. Les cheveux, relevés en bandeaux bouffants de chaque côté de la figure, se nouent par derrière en chignon, et un cercle de métal, orné par devant d'une pierre précieuse ou d'un bijou, enserre la tête. A côté de Psyché, sur la saillie proéminente du rocher, se dresse une idole assez indistincte, vêtue de la double tunique, coiffée du polos et d'un voile qui retombe sur les épaules, et tenant dans le bras gauche une torche enflammée. C'est peut-être Artémis-Hécate.

Les statuettes de Psyché seule et assise sont rares [5]. Je ne vois qu'un exemplaire dans la collection du Louvre [6], et le nôtre est incontestablement supérieur. Je ne parle pas de l'état de conservation [7]; mais le torse grêle et allongé de la Psyché du Louvre ne soutient pas la comparaison avec les formes superbes et sculpturales de la nôtre. La

1. Collection C. Lecuyer.

2. *Compte rendu de la Commission de Saint-Pétersbourg*, p. 1877.

3. *Essai sur les monuments relatifs au mythe de Psyché*, 1877.

4. Hauteur : 0m 255.

5. *La Nécropole de Myrna*, E. Pottier et S. Reinach, p. 364, note 2, et p. 365, note 1.

6. *Ibid.* pl. xxiv, fig. 1. Un autre est signalé dans la collection de la Société archéologique d'Athènes.

7. Il manque les deux tiers de l'aile droite cassée juste au même endroit que les ailes de la Psyché du Louvre, et dont le fragment n'a pas été retrouvé : mais le torse est intact, tandis que la Psyché du Louvre a le sein droit arraché. Les mutilations de cette nature ne sont pas rares dans la collection du Louvre, pl. xxv, fig. 2, et passim, et proviennent d'un coup de pioche malheureux donné au moment des fouilles.

grosse couronne en bourrelet, surtout sur une tête fine et délicate, est moins seyante que le cercle d'or de la Psyché Lecuyer. Du reste la comparaison des deux exemplaires est fort intéressante et donne lieu sur les procédés de fabrication des coroplastes à des considérations sur lesquelles j'ai souvent insisté. Des deux côtés c'est le même sujet et la même facture, mais avec des différences qui font des deux objets deux œuvres d'art absolument distinctes. Ni la pose, ni la draperie, ni le geste, ni la coiffure, ni les formes ne sont identiques. Là c'est une jeune fille, ici une femme : là les deux pieds posent sur le sol, ici ils sont suspendus en l'air et appuyés au rocher; là la coiffure rappelle les couronnes en bourrelet fréquentes sur la tête d'Éros, ici nous n'avons qu'un ornement appartenant à la toilette féminine. Là le torse est voilé par la tunique et un pan de l'himation; ici il est nu. La Psyché Lecuyer tourne franchement la tête vers sa gauche et l'ensemble de la figurine est droit et d'aplomb; la Psyché du Louvre regarde plus en face et tout son corps s'incline vers la droite.

Ce qu'il faut signaler avant tout dans notre figurine, c'est la saveur toute myrinéenne, une espèce de goût de terroir qui ne se retrouve dans les produits d'aucune autre fabrique de la Grèce propre ou d'Asie-Mineure. L'aspect même du rocher qui ressemble à peu près à une enclume est tout à fait singulier. Cette forme se retrouve dans la collection du Louvre et en particulier dans un cas où elle paraît peu appropriée à sa destination, puisque le rocher sert de support à un personnage endormi [1]. La facture des bras n'est pas moins caractéristique : les coroplastes myrinéens ont souvent modelé l'avant-bras et les doigts fort raides; la main n'est parfois qu'une mince couche d'argile sommairement aplatie [2]. Il semble que les ouvriers qui étaient chargés de compléter les figurines après le moulage n'ont pas toujours été fort soigneux ou même très adroits et aussi consommés dans leur art que ceux qui avaient fabriqué le moule. Ce qui est surtout curieux, c'est l'affection de la fabrique de Myrina pour les grands gestes qui détachent et éloignent les bras du corps, gestes qui ne sont pas toujours exempts d'une certaine gaucherie. Tantôt le bras s'étend dans la direction horizontale [3]; tantôt il se replie et vient soit à la hauteur de la tête, soit même au dessus. Les auteurs de la *Nécropole de Myrina* ont expliqué souvent avec science et finesse ces différents gestes en restituant des accessoires absents [4]. Mais je pense qu'assez fréquemment dans

1. *Op. l.*, pl. XXII, fig. 2.

2. L'exemple le plus caractéristique est la main gauche de la bacchante de la pl. XXIV, fig. 2, *op. l.* M. Pottier pense que, dans la pensée de l'artiste, cette main devait tenir un miroir et que c'est pour y coller l'accessoire que celui-ci l'a ainsi aplatie et allongée ; cela est fort possible ; mais la main gauche de notre statuette est traitée d'une façon analogue, quoique moins sommaire.

3. *Op. l.*, pl. XXIV. fig. 2 ; pl. VIII, fig. 2.

4. Pl. IV, la femme a bien l'air de verser sur son bras le contenu d'une fiole à parfum ; pl. VI, fig. 1 nous avons bien affaire à un Éros tireur d'arc ; pl. XIV, fig. 2 ; à un joueur de double flûte ; pl. XVI, fig. 6, et pl. XVII, peut-être à un Éros sphériste, etc. En revanche, je croirai difficilement, avec M. S. Reinach, que le Terme de Silène de la pl. VIII, fig. 2, ait jamais tenu à bout de bras par la queue une panthère suspendue en l'air ; ce qui serait possible dans un relief ne l'est plus dans une statuette en ronde bosse.

les gestes déployés des Nikés ou danseuses, des Éros au vol et des éphèbes danseurs, il ne faut voir que le désir d'accompagner par une attitude agitée des bras le mouvement rapide des figurines. Certainement les modeleurs en écartant les bras du corps se préoccupaient surtout de donner à leurs œuvres une apparence de vie et la parole quelquefois assez indistincte de la mimique. Ainsi, dans les deux Dionysos de la pl. VII, on ne voit pas pourquoi le personnage tient son canthare si éloigné de lui.

## II

En publiant la Psyché du Louvre, M. Pottier disait[1] : « La jeune femme paraît se réveiller d'une longue rêverie en apercevant un personnage que nous ne voyons pas et qui est peut-être Éros. » La nôtre ne rêve pas; ce n'est pas un geste de surprise, c'est un geste d'accueil qu'elle fait; il semble qu'Éros s'approche et qu'elle s'apprête à le recevoir dans ses bras. Si je publie sur la planche XI un Éros qui lui aussi provient de Myrina, ce n'est pas que je regarde ces deux figurines comme ayant jamais été destinées à se faire pendant. Mais si, comme il est probable, les Myrinéens du IIe ou du Ier siècle ont éprouvé, en présence des statuettes de Psyché dont il est question, un sentiment analogue au nôtre, s'ils ont cherché à côté d'elles par la pensée l'Éros pressé d'accourir auprès de sa bien aimée, c'est sous des traits analogues qu'ils ont dû se le représenter. Ce qui est au moins certain, c'est que ces deux Psyché appartiennent à une catégorie de statuettes sur lesquelles j'ai déjà appelé l'attention et qu'on ne peut expliquer uniquement par elles-mêmes. Elles supposent invinciblement un personnage qui ne nous est pas figuré, mais dont l'approche détermine leur attitude et l'expression de leur visage. Entre les figurines isolées et les groupes proprement dits, elles tiennent le milieu et forment comme la transition naturelle.

Comme un certain nombre de ses pareils de Myrina[2], notre Éros est au vol, soutenu au ras du sol par ses petites ailes éployées[3]. Les deux bras se relèvent et s'arrondissent l'un au dessus de la tête, l'autre à la hauteur de l'épaule gauche. Dans un Éros assez analogue, M. Pottier (*op. l.*, pl. XIII, fig. 1, p. 326) a reconnu un joueur de balle. Ici la position du bras gauche exclut cette interprétation, et dans ce geste gracieux nous ne pouvons guère voir qu'une pose un peu cherchée, rendue sans doute familière aux yeux des Grecs par le spectacle des danseuses. Notre Éros est à peu près nu, sa chlamyde enroulée ne tenant guère plus de place qu'un large ruban. Cette façon

1. P. 364.

2. Haut. : 0m 21. Les doigts ont été brisés. On remarquera sur l'héliogravure une cassure à la hauteur du genou droit. Je ne mentionne cette particularité que parce que plusieurs des figurines analogues du Louvre présentent justement la même cassure un peu plus haut, un peu plus bas. Pl. XI, fig. 2; pl. XIV, fig. 1 et 2; pl. XV, etc.

3. La forme des ailes est celle de l'Éros de la pl. XIII, fig. 3 et autres. L'os sur lequel s'emmanchent les plumes est brusquement arrêté et forme une saillie pointue.

de porter la draperie est bien connue à Myrina [1]; ici, par un caprice en quête d'un effet nouveau, l'artiste a mis entre les dents de l'Éphèbe le bord de la chlamyde [2]. Ce qui est remarquable dans notre Éros [3], c'est le caractère de l'hermaphroditisme qui y est très accentué non seulement par la mollesse des formes et la rondeur des seins, mais aussi par la coiffure. Les cheveux sont arrangés d'après une mode toute féminine. Parallèlement à la natte qui fait saillie au dessus du front, d'autres nattes remontent tout le long de la tête et viennent sur le haut s'épanouir en bouquet, tandis que d'épaisses et lourdes boucles pendent de chaque côté le long des oreilles.

A. CARTAULT.

1. *Op. l.*, pl. XIII, fig. 3 ; pl. XVI ; pl. XX, fig. 5, etc.
2. C'est ainsi que sur un vase Tischlein II, 58, et sur un vase publié par la *Gazette archéol.*, t. V, p. 23, des femmes tiennent entre leurs dents le bord supérieur de leur tunique.
3. L'expression de son visage a été altérée par les retouches sur l'héliogravure. Dans un certain nombre de personnages ailés, M. Frœhner voit non pas des Amours, mais des éphèbes héroïsés. Je compte examiner cette hypothèse dans une publication prochaine.

# MÉDAILLONS ROMAINS EN TERRE CUITE

(Planche [redacted]) 16!

---

## I

### LE COMBAT AUPRÈS DES VAISSEAUX

Les fragments de poterie que j'ai réunis sur cette planche nous intéressent à un double point de vue. Ils ont été trouvés en Gaule et représentent un sujet peu commun, tiré du XIIIe chant de l'*Iliade*. Avant d'en expliquer le sens et d'aborder les questions, très simples d'ailleurs, qui s'y rattachent, je vais les décrire tous les sept, aussi exactement que possible.

1—2. Deux débris d'un poinçon en terre pâle, recueillis à Vichy, dans l'atelier d'un potier gallo-romain, par M. A. Bertrand, de Moulins. — Un hoplite, vu de dos, la tête tournée en arrière, se dirige vers la gauche, armé d'un flambeau qu'il tient des deux mains. Il a le costume des officiers romains : casque à cimier, cuirasse, jambières ciselées; son nom, DEIPHOBVS[1], est tracé devant lui, en beaux caractères de l'époque des Antonins. Un bouclier rond et concave, orné de godrons, gît à ses pieds; on dirait même qu'il y a plusieurs boucliers, posés les uns sur les autres. Près du nom propre se dresse un cep de vigne, et une main ouverte apparaît au dessus du casque de Deiphobus. D'un second hoplite, marchant derrière lui, il ne subsiste que les jambes, les lambrequins de la cuirasse et la rondache, dont l'épisème est un fleuron. Je reviendrai tout à l'heure sur un autre détail, ici incompréhensible, quand j'aurai à examiner le sixième fragment.

Du côté opposé, on voit un guerrier nu, en attitude de combat. La jambe gauche portée en avant, le bras droit levé, il attaque un ennemi que nous sommes obligés de suppléer par l'imagination, mais que nous trouverons sur les fragments nos 3 et 6. Ce combattant, que sa nudité héroïque suffit pour caractériser comme un des chefs de l'armée grecque, est Ajax le Locrien (*voir le* n° 7). Sa tête a disparu dans la cassure; elle était coiffée d'un casque à cimier dont la queue est restée adhérente à l'épaule, au dessus du baudrier; un grand fleuron, entouré de croissants et de globules, décore le bouclier

1. Sur l'original, l'O est plus petit que sur la planche, et de forme circulaire.

dont il se couvre. Que la statue de marbre connue sous le nom de « Gladiateur Borghèse » ait servi de type pour cette figurine, on ne peut ni l'affirmer ni le nier; mais le dessin et le modelé sont d'une finesse remarquable. Dans le champ, quatre petits hoplites, plus ou moins complets, assistent immobiles au combat corps à corps entre Ajax et son adversaire. Ils portent la rondache et le casque à aigrette, et les pectoraux de leurs cuirasses sont ornés de fleurons.

3—5. Trois fragments de médaillons qui avaient servi de décor à un vase à vernis rouge. Au moment de mon arrivée à Vienne (mai 1868), on venait de les trouver dans les fouilles de la rue de la Gare, et M. Girard, le seul Viennois qui eût quelque souci des antiquités locales, me permit de les faire photographier. J'en ai parlé dans mes *Musées de France*, p. 63-64, d'après ces photographies imparfaites; mais, plus tard, ils furent mis en vente, et entrèrent dans ma collection, avec d'autres objets de même provenance, que M. Allmer a publiés dans son grand ouvrage.

Sur les n[os] 3 et 5, on voit un hoplite de stature colossale, un véritable géant, le bouclier au bras gauche, l'avant-bras droit étendu. Sa cuirasse, son ceinturon et sa jambière sont surchargés de ciselures (rinceaux et rosaces). De face et s'arcboutant sur ses jambes, il tient tête à une armée d'assaillants qui, comparés à lui, ressemblent à des nains, car le plus grand d'entre eux ne dépasse pas les genoux du colosse. Les nains, placés sur deux rangs, enferment l'ennemi dans un cercle et tiennent leurs lances prêtes pour l'attaque. Eux aussi portent le casque à cimier, la cuirasse à deux rangs de lambrequins, et le bouclier rond ayant un fleuron pour épisème. Ce n'était pas chose facile de reconnaître le sujet, il y a vingt ans; je pensais qu'il devait représenter Hector et les Achéens, mais de là à faire partager mon sentiment par les archéologues, mes confrères, il y avait loin, car une impression personnelle n'a pas force de preuve. Le 6[e] fragment est venu à point nommé pour calmer mes scrupules et dissiper les doutes.

6. Débris d'un vase sigillé, à parois épaisses et à couverte brune, trouvé à Vichy par M. Bertrand. — C'est une réplique, ou plutôt une copie libre, du poinçon n° 1. A gauche, le cep de vigne et Deiphobus (DEIphOB) avec son flambeau, puis l'hoplite armé d'une haste, et les rondaches superposées. Ici, l'on comprend mieux cette main ouverte, aux doigts écartés, qui remplit l'espace entre le casque de Deiphobus et les pampres; c'est la main d'Hector. Debout au centre de la composition, Hector est monté sur une proue de vaisseau, le bras droit étendu, comme pour lancer un javelot. Son bras gauche portait un bouclier, et sa tête a dû se tourner vers Ajax qui le suivait de près. Il a la taille d'un géant; le pectoral de sa cuirasse simule une poitrine humaine, ses knémides sont ciselées. On voit que la scène se passe dans le camp grec; un cippe, façonné au tour, est planté à côté du vaisseau qu'Hector a escaladé, et plus loin, entre les jambes de Deiphobus, il y a un objet qui ressemble à un gouvernail. Mais ces détails

ne sont pas assez distincts pour qu'on puisse les définir avec certitude. Il faut attendre un exemplaire tiré d'un moule moins usé.

7. Fragment d'un vase à couverte brune, trouvé à Lezoux, dans les fouilles du Dr Plique[1]. Au dessus du médaillon règne une frise de cercles concentriques en relief. — Le sujet est le même que j'ai décrit sous le n° 2; mais ce qui manquait d'essentiel au poinçon de Vichy, est conservé ici : la tête du héros grec, son bras droit, son nom : AIAX, et l'aigle qui fond sur lui pendant qu'il ajuste sa lance. J'ignore ce que signifie le nœud visible au dessus de son bouclier.

En résumé, les sept tessons de Vichy, Vienne et Lezoux se complètent et s'expliquent les uns les autres. Vus isolément, ils prêtent aux conjectures; vus ensemble, ils n'en admettent pas, car les difficultés qui subsistent ne portent que sur des points de détail et de second ordre.

Le *Combat auprès des vaisseaux*, l'ἐπιναυσιμαχή, forme un des épisodes les plus célèbres de l'*Iliade* d'Homère. Au commencement du XIIIe chant, Hector et les Troyens envahissent le camp grec et s'avancent jusqu'au rivage pour mettre le feu à la flotte ennemie. Les deux Ajax sont les premiers avertis du danger; ils rallient leurs troupes,

> qui serrent étroitement les rangs, une lance près de l'autre, et un bouclier près de l'autre.
> La targe frôle la targe, le casque touche le casque, l'homme se presse contre l'homme;
> les casques, à la crinière de cheval, se heurtent par leurs cimiers étincelants,
> au seul mouvement des têtes, tant on se tient serré (*v.* 130-133).

Cette description, que les poètes romains ont imitée souvent — je ne rappelle que le vers de Virgile : *haeret pede pes, densusque viro vir* — s'accorde à merveille avec nos médaillons de terre, où les personnages principaux sont entourés d'innombrables petits hoplites.

Hector est d'abord repoussé par les phalanges épaisses (πυκινῇς φάλαγξι, *v.* 145) des défenseurs du camp, mais il parvient à ranimer le courage des siens, et bientôt un combat corps à corps s'engage sur toute la ligne de bataille. Deiphobus, un des fils de Priam, se distingue dans la mêlée. Après mille incidents, Ajax le Locrien se décide à provoquer Hector; un aigle apparaît, planant au dessus de sa tête, et, à la vue de l'oiseau de bon augure, l'armée grecque pousse des cris de joie (*v.* 821-823). Néanmoins, le combat entre les deux héros n'a lieu que plus tard, après de nouveaux épisodes, et n'est relaté qu'au XIVe chant de l'*Iliade* (*v.* 402 *et suivants*). Ajax est blessé légèrement d'un coup de javelot; puis, au XVe chant, les Troyens arrivent avec des torches pour incendier les vaisseaux. L'accord entre le texte d'Homère et nos médaillons n'est donc pas absolu; de trois scènes différentes, l'artiste a fait une seule, et le nom de Deiphobus est choisi au hasard, entre beaucoup d'autres qui auraient mieux convenu. On sait, du reste, que rare-

1. Je dois la connaissance et la communication de ce fragment à M. Antoine Héron de Villefosse.

ment les artistes ont fait aux poésies d'Homère des emprunts directs ; ils tenaient leurs informations de seconde main, ou consultaient des extraits en prose, très écourtés, où les évènements se succédaient plus rapides.

Les livres XIII à XV de l'*Iliade* sont de ceux qui ont fourni le moins de matériaux à l'histoire de l'art. Cela rend ma tâche facile. En effet, le sujet que je publie étant un sujet nouveau, il n'est pas possible de suivre et de ressaisir la filiation des types, et les éléments d'une étude comparative se réduisent à peu de chose. Sur les monnaies d'*Ilium novum* et sur quelques pierres gravées, Hector porte déjà le même costume qu'il a revêtu sur nos médaillons. C'est le costume adopté par les chefs d'armée du siècle d'Alexandre, et qui s'est maintenu, presque sans variations, jusqu'à l'époque byzantine. Un seul monument présente des analogies plus frappantes avec nos poteries : c'est la Table iliaque du Capitole[1]. Là aussi, Hector est de taille gigantesque et s'arcboute sur ses jambes comme il le fait sur les tessons de Vienne et de Vichy. Mais ce n'est pas Deiphobus qui y porte le flambeau, c'est Pâris, et le texte d'Homère ne le donne ni à l'un ni à l'autre.

Depuis l'année où j'ai publié le premier recueil de médaillons de ce genre, 1872, leur nombre s'est accru dans des proportions considérables[2]. Les découvertes se sont succédé sans interruption, et ce qui ne formait alors qu'un groupe peu important, est devenu une famille et une des branches les plus feuillues de la céramique romaine. Au savant qui voudrait réunir aujourd'hui toutes les pièces disséminées dans les musées ou les collections privées, nous serions redevables d'un des ouvrages les plus attrayants et les plus réellement utiles.

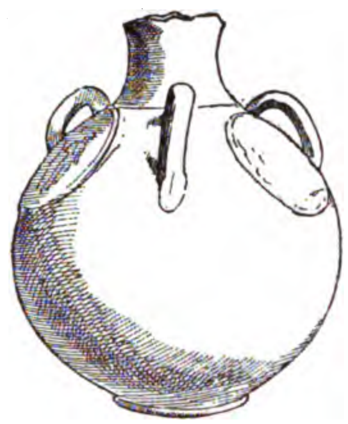
Ces médaillons ont servi de décor à des vases de formes diverses : les grands aux gourdes plates, les petits à des récipients dont la panse, sphérique ou légèrement bombée, permettait d'en appliquer deux ou trois. J'ai vu au musée de Cassel un énorme *brasero* en bronze, décoré de la même façon, avec des masques bachiques estampés[3]. Ce mode d'ornementation n'a donc pas été inventé par les Romains du Midi de la Gaule ; c'est l'industrie du bronze qui en a fourni le modèle.

## II

### ATALANTE

Pour donner une idée plus précise de la forme ordinaire des vases à médaillons, j'en ai fait dessiner un que M. Hoffmann a rapporté d'Orange et qui, depuis quelques années

1. O. Jahn, *Bilderchroniken*, pl. I (p. 17).
2. On en trouvera une partie dans le XII<sup></sup>e volume du *Corpus inscriptionum lat.*, rédigé par Otto Hirschfeld. Le n° 5687 [5], une tessère en terre cuite, ne rentre pas dans cette série.
3. *Führer durch das Museum Fridericianum* (Cassel, 1888), p. 20.



déjà, appartient à M. Julien Gréau. Jusqu'ici l'on ne connaissait qu'un seul vase complet de ce genre : l'hydrie du musée de Lyon. C'est que le hasard des trouvailles, qui nous fournit nos sujets d'étude, n'est pas toujours prodigue. Il ne l'a pas été davantage pour la poterie d'Arezzo, où les fragments abondent, tandis que les pièces entières sont rares.

Le vase d'Orange est un *urceus* [1], muni de trois anses qui alternent avec trois disques moulés. Son vernis est d'un rouge pâle, très brillant, tirant sur le jaune. Mais sa valeur principale, il la doit à son décor, aux scènes figurées sur ses médaillons et qui ne se rencontrent pas ailleurs; il la doit surtout au grand nombre de légendes explicatives qu'il porte. Ces légendes intéressent au même degré l'archéologie, la mythologie et l'histoire littéraire.

La première scène est une fête d'Isis, une procession semblable à celle qui se trouve décrite dans le roman d'Apulée. Sur un char à deux roues, le grand-prêtre est debout, coiffé d'un chapeau pointu, à larges bords, vêtu d'une tunique et d'un manteau de lin. L'uræus égyptien se dresse sur le devant du chapeau, une houppe se balance sur la nuque du prêtre, les manches de sa tunique s'arrêtent aux coudes, le manteau est soulevé




et gonflé par le vent, ce qui indique que la procession s'avance rapidement. Sur sa main gauche, le représentant de la déesse suprême tient un objet qui ressemble à une patère couverte; sa main droite levée agite le sistre. Deux initiés, vêtus de tuniques succinctes,

1. Haut., 215 mill. — *Urceus*, vas strictum superius, quod et orca et obba dicitur (*Thesaurus novus*, p. 625, Mai).

la tête rase, traînent le char, dont la caisse est en vannerie, et l'un d'eux se retourne pour contempler le prêtre. Un troisième marche derrière le char et semble tenir une lance. Devant ce groupe, on voit quatre personnages, dont un joueur de tambourin (?) et un homme masqué, figurant le dieu Anubis à la tête de chacal. Au second plan, on porte des insignes : un serpent, un épervier, un ibis, montés sur des crosses.

La fête religieuse à laquelle nous assistons est probablement celle qu'on célébrait, vers la fin d'octobre, en souvenir de la résurrection d'Osiris. Prêtres et fidèles parcourent les rues pour rechercher le dieu mort ; à leurs plaintes funèbres, se mêlent les sons stridents du sistre, « l'instrument du deuil », comme l'appelle Lucain[1], et le cortège est précédé par Anubis qui sert de limier[2]. Nous savons que les prêtres égyptiens se rasaient la tête et avaient pour vêtement la tunique ou la robe de lin, leur culte exigeant le plus haut degré de propreté et de pureté. Sous le règne de Tibère, une matrone appartenant à une des familles nobles de Rome, fut séduite dans le temple d'Isis, et avec la connivence du grand-prêtre, par un chevalier romain qui s'était affublé du masque d'Anubis[3]. Si le séducteur ressemblait à l'Anubis de notre médaillon, il a dû être irrésistible. Le même dieu, sur un quinaire de bronze de Julien II (*Cohen*, n° 109), marche à côté du char d'Isis. Il est peu probable que l'artiste, dont la signature se lit au bas du médaillon, se soit inspiré d'une fête célébrée en Gaule et qu'il avait vue lui-même ; sans quoi je devrais ajouter à ces détails que le culte des dieux de l'Egypte florissait à Nîmes, à Arles et dans beaucoup d'autres villes. L'artiste n'aura fait que copier un type créé par les sculpteurs ou les peintres d'Alexandrie[4].

Les deux autres médaillons du vase ont pour sujet la victoire d'Hippomènes sur Atalante ; mutilés tous les deux, ils se complètent heureusement, et ce qui manque à l'un se retrouve intact (le nom d'artiste excepté) sur la seconde empreinte, de sorte que mon dessinateur n'a pas eu de peine à rétablir le tableau entier. Selon la tradition béotienne, Atalante était la fille du roi Schœnée. Son père voulant la marier contre son gré, elle promit d'épouser celui des prétendants qui la vaincrait à la course ; mais les vaincus seraient punis de mort. Plusieurs prétendants avaient déjà payé de leur vie l'audace de lutter de vitesse avec elle, lorsque Hippomènes se présenta, le fils d'Arès et le petit-fils de Poseidon. Il prit trois pommes d'or sur lui et les laissa tomber dans l'arène, l'une après l'autre, au moment où la jeune fille allait le rejoindre. Pendant qu'Atalante se baissait pour ramasser les pommes, son rival reprit de l'avance et finalement remporta la victoire.

1. VIII, 832 : sistra iubentia luctus.

2. Apuleius, *Metamorph.* XI, 11, p. 775 : Nec mora cum dei, dignati pedibus humanis incedere, prodeunt. Hic horrendum : ille superum commeator et inferum, nunc atra, nunc aurea facie sublimis, attollens canis cervices arduas, Anubis, læva caduceum gerens, dextera palmam virentem quatiens.

3. Fl. Josèphe, *Ant. judaïques*, l. XVIII, 3, 4.

4. Voyez les deux fragments publiés dans la *Gazette arch.*, 1875, pl. 25.

Voilà la légende, qui remonte à une antiquité très reculée et qu'Hésiode déjà semble avoir connue telle que je la raconte[1].

Un vase peint du musée de Bologne représente les préparatifs de la course[2]; notre médaillon représente la jeune fille et son vainqueur *après* la course. Ils sont debout




dans une pose quelque peu théâtrale. Atalante (ATALANTE) n'a pour vêtement qu'un chiton court; ses cheveux nattés forment comme un anneau sur le sommet de sa tête. Elle regarde son fiancé et a l'air de lui parler, l'index de la main gauche à la bouche, tandis que sa main droite tient une des pommes d'or qu'elle a recueillies dans l'arène. Près d'elle, on voit son père Schœnée (SCHOENEVS), que nous n'aurions pas soupçonné sous un costume aussi modeste, car l'*exomis* qu'il porte convient mieux à un ouvrier ou à un homme de condition servile qu'à un roi. Lui aussi lève le bras et prend part à la conversation. Le vainqueur, entièrement nu[3], est reconnaissable à la fierté de son attitude, au rameau de laurier dont il vient de se couronner, et à la palme qu'il a gagnée. C'est l'Hippomènes de la légende, mais le nom inscrit devant lui est HIPPOMEDON. Dans la mythologie grecque, les noms propres sont souvent confondus entre eux, mais il n'y a pas à s'en inquiéter ici, d'autant moins que la même variante se retrouve chez le commentateur d'Apollonius de Rhodes[4].

1. Immerwahr (Walther), *de Atalanta* (Berolini, 1885).

2. Robert, *Hermès*, t. XXII, 445-454. — Dans le scholion de Théocrite III, 40 : οὕτω δὲ ἀσχολουμένης τῆς κόρης ἐπὶ τῇ τῶν μήλων συλλογῇ, ἐλείφθη, il faut écrire ἐλήφθη (sc. ἡ κόρη).

3. *Schol. Iliad.* XXIII, 683 : Ἡσίοδος γυμνὸν εἰσάγων Ἱππομένη ἀγωνιζόμενον τῇ Ἀταλάντῃ.

4. I, 769 : ἑτέρα γάρ ἐστιν ἡ Ἀργεία (Ἀταλάντη) ἡ Σχοινέως, ἣν ἔγημεν Ἱππομέδων.

Au dessus des deux personnages principaux, on voit une table de jeux, chargée d'un vase, d'une palme et d'un sac ouvert. Les prix destinés aux vainqueurs dans les jeux publics figurent souvent sur les monnaies impériales grecques, notamment les palmes plantées dans des vases; la table sur laquelle on exposait les prix est aussi un type monétaire connu. Tout cela ne serait pas déplacé s'il s'agissait d'un *agon* du second siècle de notre ère, ou du troisième; mais dans un *agon* légendaire, le vase et le sac d'argent font sourire. Les médaillons d'Orange sont d'ailleurs pleins de ces anachronismes, qui, il faut bien le dire, loin de nous gêner, nous plaisent et doublent l'attrait du sujet.

C'est le moment de déchiffrer cette grande inscription qui se déroule en trois lignes dans le champ, le long du bord supérieur :

RESPI[*ci*]TADMALVMPERNICIBVSIGNEAPLANTISQVAE
PRODOTEPARATMORTEMQVICVMQVEFVG
ACI·VELOXINCVRSVCES[*s*]ASSETVIRGINEVISA

Elle forme les trois hexamètres suivants :

Respicit ad malum pernicibus ignea plantis
quae pro dote parat mortem quicumque fugaci
velox in cursu cessasset virgine visa.

Ces vers s'appliquent bien à Atalante, mais n'ont aucun rapport avec la situation. Ils supposent l'existence d'une œuvre d'art, peinture ou statue, qui représentait Atalante seule, tenant une pomme et la regardant. Puis ils ajoutent à la tradition un trait nouveau, en donnant à entendre que l'agilité de la jeune fille n'aurait pas suffi pour lui assurer la victoire; que ce fut plutôt la vue de sa beauté qui ralentissait la course des prétendants. Sous le rapport du style, le petit poème est assez médiocre; il ne saurait être antérieur au IIIe siècle.

J'ai réservé pour la fin la femme assise à l'extrémité droite du tableau, parce qu'elle est le joyau de ma publication, et que la seule présence de cette femme donne une valeur considérable au vase de M. Gréau. Le nom inscrit devant elle se lit clairement PALAESTRA; il s'agit donc de la Palestre personnifiée. Assise sur un rocher où elle appuie sa main gauche, elle est caractérisée par la palme qu'elle tient, par la couronne de laurier qui ceint ses cheveux, et par sa nudité presque complète, car son manteau ne couvre que la jambe droite et retombe sur le rocher, dont il masque les faces tournées vers le spectateur. Qu'une figure d'un style aussi noble, et pourtant si élégante, ait pu être créée à la même date que les trois hexamètres dont il vient d'être question, qui le croira? Elle est d'origine grecque et remonte avec une absolue certitude à l'époque la meilleure de l'art hellénistique. Du reste, ces femmes assises ne nous

sont pas inconnues; jusqu'ici on les prenait volontiers pour des déesses locales, personnifiant une contrée ou une ville; il faudrait vérifier si, dans le nombre, il ne s'en trouve pas quelques-unes qui soient dignes de porter le nom de Palestre. En disant cela, je pense surtout à la prétendue nymphe Écho, assise entre Apollon et Marsyas sur le sarcophage Campana[1].

Les Tableaux de Philostrate (2, 32) et un passage de Servius, dans son commentaire de l'Énéide de Virgile (8, 138), sont les seuls textes anciens qui nous aient donné l'espoir de reconnaître, un jour, sur une œuvre d'art, la déesse de la palestre. D'après Servius, Palæstra était la fille de Chorikos; elle vivait en Arcadie, ce qui veut dire à Olympie, et ses frères passaient pour avoir inventé le jeu de la lutte. Philostrate l'appelle fille d'Hermès, et c'est à elle-même qu'il attribue l'invention de la lutte. Dans le tableau qu'il décrit[2], elle était assise, une branche d'olivier à la main. C'était une figure nue, la gorge à peine formée, les cheveux coupés court; au premier aspect, on l'eût prise pour un jeune homme.

A l'exergue du premier médaillon, celui qui représente la fête d'Isis, on lit une signature d'artiste : FELICIS CERA; il n'est pas douteux que le même nom doive être rétabli au bas du médaillon d'Atalante, où les lettres CERA seules sont restées à leur place. Nous possédions déjà deux autres ouvrages de Felix : une Thétis sur le dauphin, et une Vénus armée, entourée de petits Amours qui jouent avec le casque, le bouclier et la cuirasse de Mars. Quant au sens du mot CERA, les archéologues s'obstinent vainement à le chercher dans le grec et à vouloir que, dans un texte latin, le substantif *cera* soit l'abréviation de κεραμέως. Je maintiens mon explication d'il y a vingt ans. *Cera* signifie *cire*; c'est avec de la cire que les graveurs de poinçons, aussi bien que les graveurs de coins monétaires, font leurs modèles. Verrès, à la recherche de ces bas-reliefs estampés qui servaient de décor aux vases d'argent, eut pour conseillers deux artistes d'Asie-Mineure, dont l'un était habitué à modeler en cire : *quorum alterum fingere opinor e cera solitum esse*, dit Cicéron[3]. Cet orfèvre grec ne s'y prenait pas autrement que le graveur gallo-romain, Felix, qui travaillait pour les potiers d'Orange.

FRŒHNER.

1. Frœhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre*, p. 107. — Je profite de l'occasion pour expulser une autre Écho, celle d'une lampe romaine, reproduite dans le *Lexique de Mythologie* de M. Roscher, t. I, 1214. Le buste de femme qui y apparaît au dessus d'un Pan assis, est incontestablement le buste de *Luna*.

2. H. Brunn, *die philostratischen* Gemælde, p. 275.

3. IVe Verrine, 30.

# ATHLÈTE ÉTRUSQUE

## BRONZE DE LA COLLECTION DE JANZÉ AU CABINET DES MÉDAILLES

Pl. 13

Depuis que la planche qui accompagne cette courte notice a été exécutée par les soins de M. P. Dujardin, la statuette de bronze qu'elle reproduit a été l'objet de l'attention de M. Jules Martha dans l'ouvrage remarquable qu'il a consacré à *l'Art étrusque*[1]. Nous transcrivons la description qu'en a donnée ce savant :

« Les jambes et les bras sont traités d'une manière défectueuse, mais le torse et la tête sont d'un modelé sûr et ferme ; on y observe un sentiment juste des reliefs anatomiques et un ensemble de proportions qui fait supposer un prototype hellénique ; peut-être avons-nous là le surmoulage d'un bronze grec. Malheureusement, les pièces de cette valeur sont rares, et je crois que presque toutes proviennent, comme celle-ci, de surmoulages[2]. »

Il est incontestable que nous sommes en présence d'un type emprunté à l'art grec archaïque, ce qui est le cas pour un grand nombre de figurines étrusques telles que l'*Enfant à l'Oie* du musée Grégorien, trouvé à Pérouse, et l'*Enfant à l'Oie* du musée de Leyde, pour ne citer que deux des principales statuettes de ce genre reproduites dans l'ouvrage de M. J. Martha. Mais devons-nous aller, avec ce très distingué savant, jusqu'à dire que la statuette de la collection de Janzé n'est peut-être que le surmoulage d'un bronze grec ? Je ne le pense pas. Je la classerais plus volontiers dans la catégorie des bronzes de travail étrusque, simplement inspirés de l'art grec. Comparez, en effet, la facture de ce bronze avec les œuvres helléniques du v<sup>e</sup> siècle parvenues jusqu'à nous. Je ne trouve rien qui rappelle le type grec dans la forme de la tête, dans le front, l'attache du nez, la barbe taillée en éventail au lieu d'être en pointe ; il n'y a rien de grec dans la sècheresse de ce style, dans la barbarie de ces mains, dans ces jambes et ces pieds si gauches et si lourds, dans ce torse dont la cambrure sur les reins est si outrée. Nous sommes, selon moi, en présence d'une œuvre d'imitation ; c'est la copie d'un bronze grec exécutée par un Étrusque assez peu expert, mais ce n'est point un surmoulé direct. Des copies du même genre, faites par les artistes étrusques, sont, comme on le sait, extrêmement nom-

1. Paris, Didot, gr. in-8° illustré, 1889.

2. J. Martha, *op. cit.* p. 504.

breuses dans la toreutique, la céramique, la bijouterie, la glyptique. C'est souvent la différence seule du travail qui permet de distinguer les monuments des Étrusques eux-mêmes de ceux des Grecs leurs maîtres.

Ainsi que l'a fait remarquer M. Martha, la figurine de la collection de Janzé se range, à un autre point de vue, dans la catégorie des figurines votives qui n'ont pas de caractère mythologique. Ce n'est point, en effet, une image de divinité; mais ce qui lui donne le caractère de figure votive, c'est l'inscription étrusque qui se trouve gravée sur la jambe droite et dont nous donnons la reproduction :



Si les statuettes de bronze d'origine grecque portant des inscriptions votives sont assez rares, les figurines étrusques inscrites sont beaucoup plus répandues, et tous les grands musées en possèdent quelques spécimens. Les deux ***Enfants à l'Oie***, que j'ai cités tout à l'heure, rentrent dans cette catégorie. Je citerai encore le fameux Apollon de Ferrare, conservé au Cabinet des Médailles[1]. Circonstances à signaler, ces trois statuettes ont, comme celle de la collection de Janzé, des inscriptions votives gravées sur la jambe droite.

Nous attirerons encore l'attention sur la forme des haltères que tient notre athlète. Elles sont pareilles à celles que nous voyons aux mains des athlètes sur de nombreux vases peints représentant des scènes de gymnastique[2]. Cette forme est probablement celle à laquelle fait allusion Pausanias (v. 27, 12) quand il parle d'une statue d'athlète tenant des ***altères anciennes*** (ἁλτῆρας ἀρχαίους). On a trouvé des haltères antiques en pierre et en plomb[3] : celles de pierre sont percées d'un large trou pour donner prise à la main; celle de plomb, trouvée à Eleusis, ressemble à celle que tient notre athlète; elle porte une inscription boustrophédon, d'un style très archaïque, en l'honneur de l'athlète Allomenos.

La statuette de Janzé est intacte, sauf quelques éraflures sur la têto, l'épaule gauche, la cuisse gauche et les pieds. Elle est couverte d'une belle patine verdâtre qui a plus d'un millimètre d'épaisseur. Hauteur de la statuette : 145 millimètres.

E. BABELON.

1. Chabouillet, *Catalogue*, n° 2939.

2. Voyez notamment, Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, Taf. 29.

3. Ἐφημέρις ἀρχαιολ. Sér. III, t. I (1883) p. 103 et 189.

# UNE PEINTURE HISTORIQUE DE JEAN FOUCQUET

## LE ROI LOUIS XI TENANT UN CHAPITRE DE L'ORDRE DE SAINT-MICHEL [1]

(Pl. [illegible]). 14

---

La miniature que reproduit la planche jointe au présent travail forme le frontispice d'un mince livret de format petit in-quarto, qui appartient à la Bibliothèque nationale (manuscrit français 19819), et qui renferme le texte des Statuts de l'Ordre de Saint-Michel, tels qu'ils furent institués par ordonnance royale du 1er août 1469 [2].

La partie principale de ce frontispice consiste en un tableau presque exactement carré, ayant 130 millimètres de haut sur 127 millimètres de large. Ce tableau nous montre le roi Louis XI, fondateur de l'Ordre de Saint-Michel, présidant la tenue d'un chapitre de l'Ordre.

Au centre, le souverain, vu de face, est assis dans un fauteuil que surélève d'une marche une petite estrade recouverte d'un tapis bleu fleurdelisé. Autour de lui se tiennent debout, rangés à droite et à gauche, quatorze personnages portant tous, de même que le roi lui-même, le collier des chevaliers de Saint-Michel et, sur leurs vêtements de couleurs variées, le grand manteau de l'Ordre, en damas blanc doublé d'hermine avec une bordure de broderie d'or figurant des coquilles réunies par des lacs. Dans le fond, on aperçoit quatre autres personnages qui n'ont pas de colliers et qui sont vêtus d'une robe blanche remplaçant sur eux le grand manteau; ce sont les quatre officiers de l'Ordre. La scène se passe dans une salle de petite dimension et d'une extrême simplicité. Les murs, que surmonte une voûte surbaissée, lambrissée de bois, sont peints en gris clair. Un seul objet d'art en interrompt la nudité. C'est, au milieu de la paroi du fond, un grand cadre doré, de forme oblongue, surmonté des armes royales tenues par deux anges sculptés, et renfermant une peinture qui représente la victoire de saint Michel sur le démon.

Au dessous du tableau se lisent les trois premières lignes du texte de l'ordonnance.

Dans la marge inférieure, on voit l'écusson de France sommé de la couronne royale.

1. Ce travail a été communiqué à la Société des Antiquaires de France, dans sa séance du 5 juin 1888.

2. Le manuscrit compte en tout 29 feuillets de texte, ayant 0m 207 de haut, sur 0m 151 de large.

De chaque côté de l'écusson, deux anges sont à genoux, recouverts d'une armure d'or dont les diverses pièces affectent la forme de coquilles. De la main droite, ces anges tiennent une épée nue; de la gauche, ils soulèvent les extrémités du collier de l'Ordre suspendu au dessous de l'écusson comme une guirlande. Cette décoration de la marge inférieure, dont notre reproduction privée du charme de la couleur ne peut malheureusement rendre exactement l'aspect à la fois brillant et harmonieux, est de la même main que le tableau principal et exécutée avec autant de soin et de finesse.

La présence des armes de France suffirait à attacher un prix particulier au volume. Ce blason n'est pas un simple ornement; c'est une marque de provenance, un véritable *ex libris*. Les différentes bibliothèques et spécialement notre grande collection nationale nous ont conservé un certain nombre d'exemplaires des Statuts de l'Ordre de Saint-Michel datant de la fin du XV^e^ siècle ou de la première moitié du XVI^e^ [1]. En les étudiant tous, les uns après les autres, il est facile de constater que lorsque ces livrets portent, comme ici, des armoiries peintes en tête, ce qui est d'ailleurs l'exception, ces armoiries sont toujours celles du personnage qui a été le premier à posséder l'exemplaire en qualité de membre de l'Ordre. Si donc l'écusson se trouve être l'écusson royal, on peut affirmer qu'on est en présence d'une copie faite pour un des souverains qui ont régné sur notre pays [2]. Tel est le cas, pour le manuscrit français 19819.

D'un autre côté, l'exécution de ce manuscrit remonte indubitablement à une époque voisine de la création de l'Ordre en 1469. Il existe à la Bibliothèque nationale, dans la collection de Clairambault, volume 1242, pages 1421 à 1469, une autre copie des Statuts de Saint-Michel qui présente beaucoup d'analogie avec celle dont nous nous occupons. Le format est pareil. L'écriture du texte est de la même main. Sur la première page on voit également une peinture représentant le roi Louis XI tenant un chapitre de l'Ordre; et dans cette peinture, l'ensemble de la composition est disposé de la même façon. Mais là s'arrête la ressemblance. Au point de vue de la valeur d'art, il y a une distance immense entre les deux pages. Autant celle que nous publions est marquée au sceau de ces qualités supérieures qui dénotent la création originale d'un véritable artiste, autant l'autre est affaiblie, timide, dénuée de caractère, en un mot trahissant la main d'un vulgaire praticien, qui doit le meilleur du mérite qu'on peut encore reconnaître à son

1. Je citerai seulement, rien qu'à la Bibliothèque nationale, les mauuscrits français 14361, 14362, 14363 (exemplaire de Charles VIII), 14364, 14375, 19815, 19817, 19818 (exemplaire du connétable de Montmorency), 24013, 25189; sans compter l'exemplaire de la collection Clairambault, venant du duc Charles de Guyenne.

2. Cette observation peut être vérifiée sur le manuscrit français 14363 de la Bibliothèque nationale qui a été écrit et décoré pour Charles VIII. Cet exemplaire est orné, lui aussi, d'une miniature de toute beauté, un vrai chef-d'œuvre de la peinture française à la fin du XV^e^ siècle. Ce n'est pas ici le lieu de décrire cette page exquise et d'en discuter le caractère. Je me bornerai à dire qu'une série de rapprochements me semble permettre de penser que Jean Perréal peut ne pas avoir été étranger à son exécution.

œuvre à l'excellence du modèle dont il s'est inspiré[1]. Il suffit de mettre en regard les deux exemplaires pour se convaincre que l'enluminure du manuscrit Clairambault est une imitation flagrante de l'admirable frontispice qui ouvre le manuscrit français 19819. Celui-ci a donc été forcément peint le premier.

Or, l'exemplaire de la collection Clairambault porte en lui-même une indication pouvant servir à le dater très approximativement. Un écusson placé au milieu de la marge inférieure du frontispice, au même endroit que les armes royales de France sur notre planche, atteste qu'il a appartenu au frère de Louis XI, Charles de France, duc de Guyenne.

Ce prince fut le premier personnage auquel le collier de l'Ordre de Saint-Michel ait été conféré. Il est inscrit en tête d'une liste de quinze chevaliers nommés le 1er août 1469 par l'ordonnance même de création de l'Ordre. Il est évident qu'une fois l'institution régulièrement organisée, on dut s'occuper sans trop tarder de distribuer à chacun des nouveaux dignitaires un exemplaire des statuts, et naturellement le duc de Guyenne avait tous les droits à être servi avant les autres. En tout cas, il est une date au delà de laquelle on ne peut descendre. C'est celle de la mort du duc de Guyenne. Celle-ci nous fixe un terme relativement très rapproché, car elle survint moins de trois ans après l'institution de l'Ordre, le 20 mai 1472. La peinture de la première page du manuscrit Clairambault était certainement achevée avant le moment où le frère de Louis XI fut enlevé par un mal soudain. A plus forte raison en est-il de même pour la miniature plus ancienne dont cette page n'est qu'une imitation. Et ceci nous reporte bien à l'époque indiquée.

Il faut donc reconnaître, dans le manuscrit français 19819, une copie des statuts de Saint-Michel écrite et décorée pour le roi Louis XI, grand maître et fondateur de l'Ordre; copie exécutée peu de temps après la promulgation de l'ordonnance de création; copie ayant enfin une sorte de caractère officiel, puisqu'elle a été prise comme modèle lorsqu'il s'est agi d'enluminer un autre exemplaire pour le donner au premier créé des chevaliers de Saint-Michel.

Ces constatations si précises offrent cet avantage de reposer sur des faits absolument certains qui ne laissent place à aucun doute. En poussant un peu plus loin, on peut encore trouver matière à un rapprochement bien intéressant dans le texte même des

1. Chose curieuse, tandis que l'original du roi Louis XI tenant le chapitre de l'Ordre de Saint-Michel, peint en tête du manuscrit français 19819, restait jusqu'à une époque bien récente totalement méconnu, la très faible imitation de la collection Clairambault a joui d'une fortune toute différente. Gaignères en a fait exécuter une copie agrandie qui se trouve dans son recueil au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale (vol. VII, f° 3). Montfaucon, à son tour, a donné une gravure de la copie de Gaignères (*Monumens de la Monarchie Françoise*, III, pl. LXI) et, de nos jours encore, cette copie a été reproduite dans différents ouvrages de vulgarisation, notamment dans les *Chroniqueurs de l'histoire de France*, par Mme de Witt, 4e série, p. 439.

statuts. L'ordonnance de 1469, portant institution de l'Ordre, avait d'abord été originairement expédiée par la chancellerie royale, au moment même de sa promulgation, suivant l'usage constant à cette époque pour les documents officiels, sous la forme matérielle d'une charte. Mais un article prescrivait la confection ultérieure de deux copies de l'ordonnance devant présenter l'aspect de volumes et dont l'une, tout comme l'exemplaire qui nous occupe, était destinée à l'usage de Louis XI. Le greffier de l'Ordre, est-il dit, « sera tenu de faire deux livres en parchemin en chacun desquels sera escripte la fondation de ce présent Ordre et les statuts, causes et ordonnance d'iceluy..... lesquels livres seront enchainez, l'un au cœur de l'église où sera ladite fondation, l'autre au chapitre *dedant le siege du.... Souverain.* » Jusqu'ici rien de frappant. Mais les statuts précisent davantage. Ils ordonnent de placer une image en tête des volumes et le sujet de cette image doit être précisément celui que nous avons sous les yeux. « Au commencement desquels livres sera faicte *une histoire* [c'est-à-dire une miniature] *de la representation du Souverain et des.... quinze chevaliers premièrement mis et nomez..... audict ordre* ».

Etant donnés l'âge et la provenance royale du manuscrit français 19819, et considéré d'autre part que l' « histoire de la représentation du Souverain et des quinze chevaliers premièrement nommés » placée « au commencement du livre » porte tous les caractères d'une composition originale, il est difficile de ne pas reconnaître que ce manuscrit réunit, dans son signalement, toutes les conditions voulues pour qu'on soit en droit d'y voir une de ces deux copies officielles dont l'ordonnance du 1er août 1469 prescrivait la confection.

Mais il n'est même pas nécessaire d'aller jusque-là. On peut, par excès de prudence, se refuser à admettre, malgré sa vraisemblance, la conclusion qui vient d'être indiquée. Il n'en restera pas moins acquis, de la manière la plus indiscutable, d'une part, que le manuscrit français 19819 de la Bibliothèque nationale a été fait pour Louis XI; et, d'autre part, qu'ayant été exécutée à une époque sensiblement antérieure à la mort du duc de Guyenne, il doit dater des deux ou trois années les plus voisines de la création de l'Ordre, c'est-à-dire de 1470 ou 1471 au plus tard : et ce sont là les deux points essentiels à constater.

Voilà donc l'origine de notre manuscrit bien établi et ses quartiers de noblesse retrouvés. Venons maintenant à l'examen de la miniature.

Chose véritablement surprenante, cette page semble être restée jusqu'ici presque entièrement ignorée. On pourrait même dire que le dédain manifesté à son égard a été absolu, s'il n'en avait été fait, il y a huit ans, une reproduction en chromolithographie, pour illustrer un ouvrage de Paul Lacroix sur *Louis XII et Anne de Bretagne* [1]. Cette reproduction était déjà un commencement de retour à la justice; mais l'imperfection

1. Paris, Hurtrel, 1882.

relative du procédé en couleur, bien que la planche ait été exécutée avec grand soin, ne laisse deviner qu'en partie le mérite de l'original, et, ce qui est grave, le véritable sujet du tableau n'a pas été reconnu. On s'est mépris sur la personne du principal acteur de la scène. La lettre mise au bas de l'estampe porte, en effet, que cette miniature représente « Louis XII tenant les assises de l'Ordre de Saint-Michel. » Or, la question de date a ici une grande importance. Rajeunir à tort l'œuvre de quelque trente ans, en la reportant au règne de Louis XII, c'est dérouter absolument la critique, en ne permettant plus de soupçonner le véritable terrain sur lequel il faut se placer.

Et c'est cependant à cette inscription erronée, de quelques mots à peine, que se réduit, à notre connaissance du moins, tout ce qui a jamais été imprimé concernant le frontispice du manuscrit français 19819. Les ouvrages relatifs à l'art du moyen âge, et spécialement à la miniature, sont tous muets à son égard. Il en est de même pour ceux qui ont trait à l'iconographie de notre histoire nationale. Hennin lui-même, qui a pourtant pris soin, dans ses *Monuments de l'Histoire de France*, de relever la liste d'un certain nombre d'autres copies enluminées des Statuts de l'Ordre de Saint-Michel, ne paraît pas l'avoir connu.

Pareil oubli reste inexplicable. Un seul coup d'œil, en effet, jeté sur le manuscrit peint pour Louis XI, suffira à tout connaisseur pour le convaincre que le frontispice du volume est tout simplement une des plus remarquables productions de notre école de peinture française de la seconde moitié du xv$^{e}$ siècle. Tout y justifie également les éloges les plus sincères. Quelle entente de la composition! Comme tout y est clair et bien ordonné! Avec quelle aisance et en même temps quelle simplicité les personnages se groupent dans cet espace resserré! Quel exquis naturel dans la pose de chacun d'eux! Mais avant tout quelle supériorité dans le rendu de toutes ces têtes! De quel caractère de vie et d'individualité sont marqués ces visages, hauts de quelques millimètres à peine et dans lesquels on sent pourtant autant de portraits excellents saisis sur le vif. Notre reproduction peut permettre d'apprécier en grande partie tous ces mérites. Elle laisse même reconnaître la franchise de l'exécution, la sûreté de la touche qui s'allie à une extrême précision dans les détails. Mais ce qu'elle est impuissante à faire soupçonner, c'est le charme que la couleur ajoute encore dans l'original. Rien de plus fin, de plus harmonieux et, à la fois, de plus juste que la gamme des tonalités employées. On constate même des recherches de raffinements qui surprennent par leur tendance en quelque sorte toute moderne. Il semble que le peintre se soit fait un jeu d'accumuler les difficultés, comme s'il avait cherché à faire montre d'une virtuosité digne des plus habiles coloristes. Blanches sont les robes des officiers de l'Ordre, blancs les grands manteaux qui enveloppent le souverain et tous les chevaliers, blanc également le pelage des deux chiens favoris du roi, dont un lévrier d'un dessin si ferme, qui égaient le premier plan. Et toutes ces blancheurs sont juxtaposées en pleine lumière, se détachant

sur un fond déjà très clair, sans qu'il en résulte la moindre confusion ou la moindre fadeur, sans qu'aucune des figures soient sacrifiée et perde quoi que ce soit de sa valeur[1].

Par l'ensemble de ces qualités de premier ordre, le frontispice du manuscrit français 19819 de la Bibliothèque nationale sort tout à fait de la moyenne ordinaire des travaux de miniaturistes. On ne saurait y voir l'œuvre d'un praticien, si habile et si exercé qu'on puisse le supposer; c'est la création personnelle et caressée avec amour d'un vrai maître, en pleine possession de lui-même, et n'ayant plus rien à apprendre.

Ce maître, est-il possible de le désigner plus particulièrement?

Il est toujours bien délicat, surtout lorsqu'il s'agit d'une matière encore aussi peu éclaircie que l'étude des miniatures, de proposer des attributions. Et l'extrême prudence s'impose d'autant plus que le nom qui s'offre à votre pensée se trouve être un nom déjà glorieux dans l'histoire de l'art. Néanmoins il est des cas où, du rapprochement de l'œuvre à discuter avec d'autres monuments, jaillit une si vive lumière que toute hésitation finit par disparaître. Cette méthode de critique comparative peut ici s'appliquer avec plein succès.

Que l'on aille à la Bibliothèque nationale et que l'on mette en regard, pour les étudier minutieusement, les unes à côté des autres, la première page de l'exemplaire des Statuts de Saint-Michel venant du roi Louis XI, et les grandes miniatures[2] qui décorent un manuscrit fameux, la traduction des *Antiquité des Juifs* de Josèphe ayant appartenu au duc de Berry (ms. français 247), en prenant surtout la plus belle de toutes, celle qui a pour sujet le roi Cyrus rendant la liberté aux Juifs, — et l'on sera vite convaincu que toutes ces pages ont été tracées par le même pinceau. Ce n'est pas seulement la même intelligence de composition, la même supériorité dans le dessin et l'harmonie des nuances; c'est la même manière de poser la touche, d'indiquer les ombres, d'accentuer les traits, de masser les draperies, en un mot, les mêmes procédés caractéristiques qui marquent la personnalité de l'artiste.

Or, l'auteur des miniatures du Josèphe est connu. Une note écrite sur le dernier feuillet du texte, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle ou au commencement du xvi<sup>e</sup>, alors que le volume était la propriété du duc Pierre II de Bourbon, par le secrétaire de ce prince François

1. A cet égard, le Louis XI présidant le chapitre de l'Ordre de Saint-Michel a son pendant dans l'œuvre du maître. On retrouve les mêmes difficultés vaincues, la même combinaison harmonieuse des colorations blanches, dans la Nativité de saint Jean-Baptiste peinte sur une des pages du livre d'Heures de maître Etienne Chevalier que possède M. Brentano, à Francfort. (Pl. C. de l'*Œuvre de Jehan Foucquet* publiée par Curmer.)

2. Je ne parle ici que des onze dernières miniatures du volume qui ont été rajoutées après coup. Ainsi que François Robertet le remarquait déjà en écrivant la note dont il sera question un peu plus loin; les trois premières sont « de l'enlumineur du duc Jehan de Berry », et remontent, par conséquent, à une date bien antérieure.

Robertet, nous apprend que les peintures auxquelles nous avons demandé la solution cherchée, sont « de la main du bon paintre et enlumineur du roy Loys XI[e], Jehan Foucquet, natif de Tours ».

Le point de départ est trouvé. Rien de plus aisé maintenant que de compléter notre enquête. On peut comparer le frontispice des Statuts de l'Ordre de Saint-Michel avec les autres miniatures tenues pour œuvres authentiques du maître, les merveilleuses images provenant du livre d'Heures de maître Etienne Chevalier, dispersées aujourd'hui à Francfort, à Paris et à Londres[1]; ou cette autre peinture historique représentant le jugement du duc d'Alençon que la Bibliothèque royale de Munich s'enorgueillit de posséder, en tête d'un exemplaire de la traduction de l'ouvrage de Boccace : Des cas des nobles hommes et femmes. La conclusion restera toujours identique. Elle s'imposera même si l'on se contente de regarder seulement les photographies ou les reproductions en couleur[2] de celles des peintures précédemment citées qui sont conservées hors de France; et elle paraîtra encore bien plus indiscutable à ceux qui ont eu, comme l'auteur du présent travail, la bonne fortune de pouvoir étudier sur place les originaux à Francfort et à Munich.

La décoration de la marge inférieure, dans l'exemplaire des Statuts de Saint-Michel peint pour Louis XI, fournit également des arguments de la plus haute valeur en faveur de l'attribution à Jean Foucquet. Dans les deux ravissantes figures d'anges agenouillés qui soutiennent le collier, le choix des types, l'arrangement des chevelures, les airs de tête sont véritablement comme autant de signatures du maître. L'ange de gauche notamment a son frère jumeau, son sosie, dans un de ces beaux musiciens célestes si recueillis et si pieux que l'artiste a peints, encensant la Vierge et chantant ses louanges, dans la miniature qui ouvrait autrefois le livre d'Heures de maître Etienne Chevalier[3].

1. On sait qu'on connaît actuellement quarante-trois pages détachées de ce livre d'Heures qui a été dépecé par un inconcevable vandalisme. Quarante d'entre elles sont la propriété de M. Brentano, à Francfort-sur-le-Mein. Des trois autres, l'une, après avoir appartenu au poète Rogers, a été acquise par le British Museum; l'autre, récemment découverte, est entrée à la Bibliothèque nationale ; la troisième enfin fait partie de la collection de M. le baron Feuillet de Conches, d'où elle a passé au Musée du Louvre.

2. On peut voir dans l'*Œuvre de Jehan Foucquet*, publiée par Curmer (Paris, 1866, 2 vol. in-4°), des reproductions en chromolithographie de la grande peinture du Boccace de Munich et de quarante et une des pages du livre de maître Etienne Chevalier, à savoir les quarante qui appartiennent à M. Brentano, et celle que le Louvre a recueillie après la mort du baron Feuillet de Conches. Le même ouvrage reproduit aussi en couleur, mais dans des dimensions malheureusement un peu trop réduites, les miniatures du Josèphe de la Bibliothèque nationale.

Quant à la page du livre d'Heures d'Etienne Chevalier que la Bibliothèque nationale possède, elle a été publiée en héliogravure dans le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* de 1881.

3. Je veux parler de l'ange vêtu de vert qui est agenouillé au troisième plan, à côté de maître Etienne Chevalier, dans la miniature dont la reproduction forme la planche A de l'ouvrage de Curmer. La ressemblance est surtout frappante sur l'original même ou dans les photographies.

Il n'est pas jusqu'au rendu si particulier des armures dorées qui ne puisse être invoqué comme une nouvelle preuve à l'appui de notre opinion.

Jean Foucquet occupe, à juste titre, une telle place dans la galerie des chefs de notre art national que toute mise en lumière d'une œuvre sortie de son pinceau, doit être saluée comme une précieuse conquête. Mais dans le cas présent, des circonstances particulières concourent à rehausser encore le prix de cette découverte.

On sait par les documents que Jean Foucquet a été peintre en titre du roi Louis XI. Mais M. Léopold Delisle était obligé de constater, il y a quelques années — et, depuis lors, l'état de la question n'a pas changé, — que « malheureusement on ne connaît aucun des ouvrages que Jean Foucquet exécuta pour le roi [1]. » Désormais voilà ce désidératum réalisé. On pourra montrer, dans le frontispice du manuscrit français 19819 de la Bibliothèque nationale, un spécimen indiscutable d'une commande officielle faite au maître de Tours pour le compte de Louis XI.

Il y a plus, cette commande se rattache à un épisode signalé déjà depuis longtemps de la vie de Jean Foucquet.

Les renseignements fournis sur le grand artiste par les pièces d'archives se réduisent malheureusement à fort peu de chose. Aussi les biographes qui se sont occupés de lui ont-ils été réduits à se recopier les uns les autres. Tous ne manquent pas de raconter, comme un des rares traits connus de sa carrière, qu'il fut employé par le roi aux préparatifs de cérémonies auxquelles donna lieu, en 1469 ou 1470, la création de l'Ordre de Saint-Michel. L'origine de cette indication se trouve dans cet extrait « du compte cinquième et dernier de maître André Briçonnet, notaire et secrétaire du roy.... pour treize mois entiers commençant le premier jour d'octobre mil soixante-dix », qui a été publié pour la première fois par le marquis de Laborde [2]. « A Jehan Foucquet, paintre, la somme de LV livres tournois pour XL escuz d'or, laquelle le roy nostre dit Seigneur lui a ordonné et fait bailler comptant, le XXVI[e] jour dudict mois de decembre, sur ce qu'il luy pourra estre deu pour la façon de certains tableaux, que ledit Seigneur lui a chargez faire pour servir aux chevaliers de l'Ordre de Saint-Michel, nouvellement prinse par iceluy Seigneur, pour ceci..... LV. l. t. »

A la vérité, il n'est pas fait explicitement mention dans ce document d'un travail d'enluminure de manuscrits; mais en voyant qu'il s'agit de faits relatifs à « l'Ordre de Saint-Michel nouvellement prinse » par le roi, on ne saurait s'empêcher de songer que c'est aussi à l'occasion de cette même institution, et à la même époque, que Foucquet fut appelé à illustrer l'exemplaire des Statuts destiné au souverain. Quoique indirect, le

1. *Le Cabinet des manuscrits*, I, p. 76.

2. *La Renaissance des arts à la cour de France*, I, p. 158.

rapprochement n'en est pas moins bien intéressant à faire. Il faut d'autant plus s'y attacher que c'est la première fois, notons-le en passant, que l'occasion se présente de pouvoir établir une certaine corrélation, quelque lointaine qu'elle soit, entre un texte rappelant un travail confié à Jean Foucquet et un objet d'art existant encore en original.

Le passage qui vient d'être cité parle de « certains tableaux ». Le rédacteur du compte n'explique pas ce qu'étaient ces tableaux. Mais nous sommes autorisés à supposer qu'ils devaient consister surtout en écussons reproduisant les blasons des chevaliers de l'Ordre. En effet, un autre compte relatif à un travail de même genre exécuté quelques années plus tard, en 1484, dans une circonstance analogue par le successeur de Jean Foucquet, comme peintre du roi, Jean Bourdichon, donne à cet égard des éclaircissements qui ne peuvent guère laisser de doute. « A Joannes Bordichon, peintre demourant à Tours, la somme de ixᶜ liv. t., pour avoir fait de son mestier et peint de riches couleurs xl tableaux neufs de bois d'or et d'azur et de plusieurs autres couleurs, l'un aux armes de France, et les autres aux armoiries et blasons des chevaliers et seigneurs dudit ordre, tant de ceux qui sont trépassés que de ceux qui sont encore vivants. Et premièrement : des trépassés, le feu roy Loys, etc. »

Mais les tableaux commandés à Jean Foucquet se bornaient-ils exclusivement à des panneaux d'armoiries? Regardez au fond de la salle où Louis XI tient le chapitre, entouré des chevaliers et des officiers de l'Ordre. Qu'y voyez-vous comme unique décoration? Précisément un tableau. Ce tableau est une peinture de circonstance rappelant le choix de saint Michel comme patron de l'institution nouvellement fondée, car on y voit l'archange vainqueur du démon se détachant sur un fond aux couleurs de France, bleu semé de fleur de lys d'or. D'autre part, il est de date toute récente, puisque les armes royales sculptées en ronde bosse au haut du cadre, avec deux anges pour supports, sont déjà entourées du collier de l'Ordre. Enfin, dans ce tableau, le principal personnage, par son attitude, par le type de son visage, par la manière dont son armure est figurée, rentre tout à fait dans les données chères au grand artiste tourangeau. En faut-il plus pour nous permettre de croire que le tableau qui présentait à un tel degré le caractère d'être fait « pour servir aux chevaliers de l'Ordre de Saint-Michel, nouvellement prinse par nostre seigneur le roy », rentre dans l'ensemble des commandes de peintures mentionnées sous la même rubrique au compte de maître André Briçonnet? Dans ce cas, nous avons sous les yeux un document bien curieux pour l'histoire de l'art français, la reproduction en miniature, de la main même de Foucquet, d'un panneau d'assez grande dimension, peint par lui à une date et dans des circonstances connues.

On peut ajouter, comme remarque à l'appui de cette hypothèse, que ce détail du tableau suspendu au fond de la salle a été traité par le maître de Tours avec un soin très particulier, et que cependant, à la même époque, le même détail paraissait à d'autres être de si peu d'importance, que l'enlumineur qui a imité la composition de Foucquet,

en tête de l'exemplaire des Statuts de l'Ordre décoré par le duc Charles de Guyenne[1], ne s'est pas gêné pour le supprimer[2].

Si précieuse que soit notre miniature au point de vue de l'art, elle a peut-être encore plus d'importance sous le rapport historique. Il ne s'agit pas ici d'une œuvre d'imagination, telle que pourrait l'être l'illustration d'un livre d'Heures ou d'un ouvrage littéraire. L'artiste met sous nos yeux la représentation d'un évènement contemporain. Le fait que Foucquet avait pris part à la préparation des cérémonies entraînées par la création de l'Ordre, fait attesté, comme nous venons de le voir, par un document d'archives, nous donne une garantie de fidélité tout à fait exceptionnelle. Il est fort possible que Foucquet ait assisté en personne à la tenue du chapitre qu'il a représenté. En tout cas, il était au courant des moindres particularités de la scène. Il connaissait les acteurs qui y avaient figuré. Observateur scrupuleux et merveilleusement doué pour saisir la nature sur le vif et reproduire les choses dans toute leur réalité, il a dû nous laisser une image qui a la valeur d'un véritable procès-verbal pittoresque.

La lecture du texte des statuts vient, à cet égard, nous apporter un précieux moyen de contrôle. Elle donne des preuves multiples permettant de constater qu'en effet Foucquet a poussé la conscience dans l'exactitude jusqu'aux dernières limites.

Ainsi, en ce qui concerne le costume, les quatre officiers de l'Ordre, chancelier, trésorier, greffier et héraut roi d'armes, ne se distinguaient pas seulement des chevaliers, sans parler de l'absence de collier, en ce qu'ils étaient « habillés de robes longues de camelot de soye blanc, fourrez de menu vair » au lieu d'être « vestus de manteaulx de drap de damas blanc, longs jusques à terre, autour et par la fente d'iceulx bordez d'orfrois brodez bien et richement à coquilles d'or semées et laciées sur la bordure.... iceulx manteaulx fourrez d'ermines », détails déjà méticuleusement indiqués par Foucquet et qui permettent de reconnaître à première vue, dans le frontispice du manuscrit français 19819, ces quatre officiers rangés, au dernier plan, derrière le fauteuil du roi. Les statuts prescrivent encore que les chaperons, que tous ont sur l'épaule, soient « de velours cramoisi » pour les chevaliers, et simplement de drap « d'escarlatte » pour les officiers. En examinant notre planche — et la différence est encore infiniment plus sensible dans l'original — on constatera que le texte a été suivi à la lettre, et que, suivant le rang de celui qui les porte, les chaperons ont tantôt le brillant du velours, tantôt l'aspect mat du drap.

Mais ce qui donne surtout à la page illustrée par Foucquet un prix vraiment hors ligne, ce sont les portraits de grands personnages que nous y trouvons réunis, si pleins

1. Collection Clairambault, vol. 1242. Voir plus haut ce qui a été dit de cet exemplaire.

2. Il a remplacé le tableau par une figure de saint Michel très vaguement indiquée sur un fond obscur en camaïeu brun et or, et qui paraît plutôt être inspirée par la médaille appendue au collier de l'Ordre.

de vie dans leur dimension exiguë, et marqués chacun d'un caractère d'individualité si accentué.

La figure du roi, placée au centre de la composition, attire avant tout les regards.

Le portrait d'un homme tel que Louis XI, tracé par le pinceau d'un maître de la valeur de Jean Foucquet, ne peut être évidemment qu'un morceau du plus haut intérêt. Il est d'autant plus digne d'attention, qu'il sort des données ordinaires dans lesquelles sont conçues les autres images de ce souverain. Celles-ci nous montrent, sous des traits devenus légendaires, le roi Louis XI des dernières années, le Louis XI de Plessis-lès-Tours, fléchissant déjà sous les atteintes d'une sénilité précoce. Foucquet, au contraire, a peint le souverain, encore dans toute la vigueur de l'âge[1], en pleine possession de ses puissantes facultés, au plus fort de sa lutte contre la maison de Bourgogne et les grands vassaux. D'autre part, le roi est ici vu de face, tandis que presque partout ailleurs il est tourné de profil ou de trois quarts, de manière à accentuer le long nez qui faisait le trait saillant de sa physionomie[2], et on sait combien un même visage peut parfois offrir des aspects différents suivant l'angle sous lequel on le considère.

Mais ce n'est pas seulement l'intérêt, c'est l'admiration que mérite le Louis XI de Foucquet. Toute cette petite figurine est posée, dessinée et peinte avec un art consommé. En dehors de la place qui lui est réservée, rien, à première vue, n'indique le souverain. Le roi porte les mêmes insignes que les autres chevaliers de l'Ordre, et ses vêtements, comme son bonnet, sont taillés sur des patrons identiques. Pour ne pas mentir à la vérité historique, Foucquet a rejeté l'emploi de ces accessoires d'une signification trop banale, couronnes, sceptres, manteaux bleus fleurdelisés, que la plupart des enlumineurs ne manquent pas d'employer quand ils ont à introduire un roi de France dans une miniature. Et, cependant, comme tout dans le personnage révèle le maître, le plus grand de tous, depuis la tête légèrement rejetée en arrière, depuis le visage aux lèvres minces et dédaigneuses, jusqu'à ces mains dont le geste si simple marque cependant si bien l'énergie! Le visage est traité avec tant de vigueur et de fermeté, qu'il peut supporter une épreuve à laquelle peu de miniatures résistent sérieusement. Il gagne à être

1. Né en 1423, il était encore assez loin de sa cinquantième année quand Foucquet l'a peint.

2. Il y aurait trop à dire sur l'iconographie de Louis XI, que la miniature du manuscrit français 19819 de la Bibliothèque nationale vient enrichir d'un si précieux monument. Je me contenterai de faire remarquer que les dessinateurs et graveurs des trois derniers siècles ont généralement exagéré certains traits du visage, et surtout la proportion du « netz longuet et un petit hault » jusqu'à tomber dans la caricature. Ces traits sont beaucoup moins accentués dans les représentations les plus anciennes et les plus dignes de foi, comme le sont, sans parler de notre miniature, la médaille de Francesco Laurana et le croquis envoyé à maître Colin d'Amiens pour servir à l'exécution de la sépulture du roi. (Ce croquis, dont l'original est conservé à la Bibliothèque nationale, a été gravé dans l'édition des *Mémoires de Commynes* donnée par M$^{lle}$ Dupont pour la Société de l'Histoire de France, III, p. 340, et reproduit dans Quicherat, *Histoire du costume*, p. 294.)

soumis à un grossissement. Examinez-le avec une forte loupe. A la vérité, le trait s'épaissira, les coups de pinceau deviendront plus apparents et la facture paraîtra plus heurtée; mais l'impression d'ensemble restera toujours aussi puissante. Il se révèlera même dans la bouche et dans les yeux je ne sais quoi de dur et d'impitoyable qui rappellera quel redoutable modèle a posé devant le peintre. On peut le dire sans exagération, l'effigie de Louis XI est un vrai portrait d'histoire, une de ces images vivantes qui transmettent à la postérité, non seulement l'exactitude des traits, mais l'impression du caractère moral.

Dans l'œuvre actuellement connue de Foucquet, le Louis XI du manuscrit français 19819 de la Bibliothèque nationale prend place à côté de deux autres admirables figures de contemporains portraiturés dans les fragments du livre d'Heures de maître Etienne Chevalier; Etienne Chevalier lui-même, vu en prières devant la Vierge, et le roi Charles VII représenté dans le rôle et la pose d'un roi mage adorant l'Enfant-Jésus[1]. En étudiant ces trois véritables merveilles, on devine ce que devaient être ces grands portraits de l'artiste dont l'Étranger même garda plus d'un siècle la mémoire[2]. On s'explique les éloges enthousiastes que la vue de l'un d'eux, celui du page Eugène IV, qui ne datait cependant que des débuts de l'auteur, inspirait à l'Italien Francesco Florio. « Bien que ce soit une œuvre de la jeunesse du peintre, avec quelle puissance de vision et quelle vérité il a rendu son personnage! N'en doutez pas, ce Foucquet a le don de tracer avec son pinceau des figures qui sont vivantes, et de renouveler presque les exploits de Prométhée ».

Après le roi, les personnages qui peuvent être identifiés avec le plus de certitude sont les quatre officiers de l'Ordre, chancelier, greffier, trésorier et héraut roi d'armes, placés à l'arrière-plan, au fond du tableau, derrière le fauteuil de Louis XI. J'ai déjà indiqué par quels signes de costume ils se reconnaissent à première vue. Certains détails particuliers permettent de les distinguer entre eux et de les nommer successivement l'un après l'autre.

Le premier, en partant de la gauche du tableau, porte sur sa robe blanche un camail rouge, tel qu'en ont les prélats et les chanoines (n° 8 de la planche). D'autre part, il tient à la main une feuille de papier comme s'il s'apprêtait à faire une communication à l'assistance. Ces deux traits nous indiquent le chancelier de l'Ordre. En effet, l'ordonnance de création porte qu'il faudra choisir de préférence un ecclésiastique de haut rang pour remplir cet office, et ajoute que celui-ci « aura charge de proposer et porter le langaige tant aux chapitres qu'en autres lieux ez matières touchant l'Ordre..... toutes les fois que

1. Les reproductions de ces deux pages forment les planches A et N de l'*Œuvre de Jehan Foucquet*, publiée par Curmer.

2. On sait que Vasari parle encore du portrait d'Eugène IV, peint à Rome à la Minerve. Voir, à ce sujet, le travail définitif de M. de Montaiglon dans les *Archives de l'art français*, 2e série, t. I (1861) pp. 454-468.

mestier sera et que par le souverain ordonné lui sera ». Le premier chancelier de l'Ordre, qui est ici représenté, est Gui Bernard, évêque de Langres depuis 1453, et en cette qualité duc et pair de France, diplomate habile, qui devait mourir en 1481.

La figure ouverte et florissante que nous trouvons ensuite plus à droite, est celle du greffier de l'Ordre, Jean Robertet (n° 9 de la planche). Le gros livre ou registre relié de rouge qu'il tient entre ses mains le désigne sûrement. Il rappelle une des principales attributions du greffier, qui devait remplir le rôle d'une sorte de secrétaire dans les séances du chapitre. « Il sera tenu, disent les statuts, de rédiger par escript en un *livre*, toutes les prouesses louables et haults faicts que le souverain et les chevaliers auront par cy devant faicts et aussi dont il sera informé par le héraut de l'Ordre. Et sera icelui greffier tenu de *rapportier et monstrer la minute de ses dits escripts* aux chapitres ensuyvans pour estre veue et corrigée et après grossoyée et leue avec la minute de l'œuvre subséquent. »

Il faut s'arrêter à cette figure de Jean Robertet. Malgré ses dimensions presque microscopiques, la tête du greffier de l'Ordre est, dans le tableau, après la tête du roi celle qui a été peinte par Foucquet avec le plus de finesse et de soins. La lecture de l'ordonnance qui créa l'Ordre de Saint-Michel nous paraît fournir une raison qui explique ce fait. Un des articles, qui a déjà été cité plus haut, porte que c'est au greffier, par conséquent à notre Jean Robertet, que reviendra le soin de faire exécuter ultérieurement les deux copies officielles des statuts, dont nous avons établi l'étroite parenté, sinon même pour une d'elles l'identité absolue, avec le manuscrit français 19819. Jean Robertet se trouve donc être le personnage qui a donné ou transmis à Foucquet la commande de la peinture que nous avons sous les yeux. On comprend dès lors que son image introduite dans le tableau ait été l'objet d'une attention toute particulière de la part de l'artiste.

Jean Robertet, né à Montbrison vers 1420, mort en 1490, qui fut successivement secrétaire de trois rois de France et de trois ducs de Bourbon, comptait parmi les beaux esprits de son temps. La Croix du Maine, en lui consacrant une courte notice dans sa *Bibliothèque françoise*, va jusqu'à le traiter de grand orateur et de grand poète, et nous possédons plusieurs écrits sortis de sa plume, dont l'un a eu encore il y a quelque cinquante ans les honneurs de l'édition[1], tandis que d'autres avaient été imprimés dès le XVIe siècle[2]. Mais Jean Robertet ne se piquait pas seulement de vers et de littérature, c'était aussi un connaisseur en matière de beaux-arts. Il nous est resté de lui un épigramme contre un méchant peintre de son temps, Rogier de Saint Lô. On voit par

1. *Les douze dames de rhétorique*, publiées pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque royale et précédées d'une introduction par M. Louis Batissier, Moulins, Desrosiers, 1837, in-4°.

2. Voir sur Jean Robertet : La croix du Maine, *Bibliothèque françoise*, I, p. 583 ; et *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, V., p. 167.

cette petite pièce que si Jean Robertet manifestait son estime pour les meilleurs artistes travaillant en France, comme les peintres employés par le roi René, il n'ignorait pas ce qui se passait en Italie et savait admirer comme il convient le talent du Perugin[1]. Un tel homme méritait d'être amené par les circonstances à servir d'intermédiaire entre la cour de France et Jean Foucquet.

Sur cette première observation relative à Jean Robertet, vient s'en greffer une seconde.

La mise en lumière du manuscrit français 19819 de la Bibliothèque nationale, et l'examen détaillé des caractères qui le distinguent révèlent un fait nouveau, en fournissant les seuls indices qui aient encore été signalés de rapports ayant existé entre Jean Foucquet et le greffier de l'Ordre de Saint-Michel. Mais le nom des Robertet se trouvait déjà mêlé à la biographie de l'artiste. Si nous avons aujourd'hui un critérium certain qui permette de connaître sûrement le style et la manière de Foucquet, c'est précisément à un membre de la même famille, au propre fils du greffier Jean, à François Robertet, que nous le devons. C'est lui qui a inscrit à la fin du Josèphe de la Bibliothèque nationale cette inscription qui sert de fondement à toute étude critique de l'œuvre du maître et qui a déjà été rappelée plus haut : « En ce livre a douze ystoires, les troys premières de l'enlumineur du duc Jehan de Berry, et les neuf de la main du bon paintre et enlumineur du roy Loys XI<sup>e</sup>, Jehan Foucquet, natif de Tours. »

La note du manuscrit de Josèphe a été bien souvent reproduite ou citée; mais on n'en a pas assez remarqué le caractère exceptionnel. C'est chose tout à fait anormale, antérieurement à la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, qu'un possesseur de livres, ou bibliothécaire chargé de conserver une collection, prenant ainsi la peine de noter sur un volume le nom de l'auteur des enluminures. Je ne sais si l'on pourrait citer, pour une époque aussi reculée, un seul autre exemple analogue. Si éclairé qu'on suppose le goût de François Robertet, il est bien difficile de ne pas soupçonner qu'un motif plus particulier a dû le guider. Ce motif devient maintenant aisé à deviner. A l'époque de la création de l'Ordre de Saint-Michel, le père, Jean Robertet, fait exécuter par Foucquet l'illustration de l'exemplaire des statuts destiné à Louis XI; trente ans plus tard, François, le fils, inscrit pieusement le nom du peintre, à propos d'autres œuvres sorties de son pinceau : les deux faits se tiennent et s'éclaircissent mutuellement. Ils nous montrent qu'une famille relativement haut placée à la cour comme celle des Robertet et pourvue de charges importantes attachait assez de prix à ses relations avec le grand artiste tourangeau, pour que le souvenir de ces rapports restât encore vivace plusieurs années après la mort de Foucquet.

A la vérité, je ne voudrais pas donner à tous ces rapprochements plus d'importance

1. « Pas n'approchent les faicts maistre Rogier.
« Du Pérusin, qui est si grant ouvrier.
« Ne des painctres du feu roy de Cecille, etc.

La pièce entière a été publiée dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 2e série, III, p. 69. — Cf. A. Lecoy de la Marche, *Le roi René*, II, p. 87.

qu'ils ne comportent; mais nous avons si rarement l'occasion de pénétrer dans l'intimité de nos pauvres artistes français du moyen âge, de soulever un coin du voile épais qui couvre leur vie privée et leur situation sociale, que toute indication à relever dans ce sens doit être recueillie et enregistrée avec soin.

Revenons aux autres officiers de Saint-Michel, placés au dernier plan dans le frontispice du manuscrit français 19819. Celui qui vient après Jean Robertet, en allant toujours de gauche à droite, au delà du fauteuil de Louis XI, est le héraut roi d'armes de l'Ordre, qui était en même temps roi d'armes de France : Jean Montjoie, appelé auss parfois Jean Mont-Saint-Michel (nº 10 de la planche). Sur le côté droit de sa poitrine brille, en effet, l'insigne de ses fonctions ainsi mentionné dans les statuts « un esmail qui sera



1. Le roi Louis XI.
2. Charles de Flandres, duc de Guyenne, frère du roi.
3. .........
4. .........
5. .........
6. .........
7. Antoine de Chabannes, comte de Dommartin.
8. Gui Bernard, évêque de Langres.
9. Jean Robertet.
10. Jean Montjoie, héraut d'armes.
11. Jean Bourré.
12. ... .....
13. Louis de Laval, seigneur de Châtillon.
14. (?) Le Connétable de Saint-Pol.
15. Jean II, duc de Bourbon.
16. Louis, bâtard de Bourbon, comte de Roussillon.

dudict ordre et le portera chacun jour tant qu'il vivra ». Cet émail est en forme d'écusson aux armes de France. Dans la miniature, son fond bleu tranche très vivement sur le blanc de la robe. Quoique moins visible dans notre reproduction, on l'y distingue encore très bien avec un peu d'attention.

Reste enfin le quatrième des grands officiers, dont le visage, aujourd'hui malheureusement un peu endommagé par le frottement, avait été modelé avec une délicatesse exquise. Comme nous avons déjà reconnu le chancelier, le greffier et le héraut roi d'armes, il s'ensuit forcément que celui-ci doit être le trésorier de l'Ordre, c'est-à-dire Jean Bourré, seigneur du Plessis-Bourré.

Figure historique bien intéressante à retrouver que celle de ce personnage, le confident, l'agent et le ministre de Louis XI, successivement secrétaire du roi, maître puis

président des comptes, trésorier de France, gouverneur du Dauphin qui fut plus tard Charles VIII, négociateur sans cesse employé, administrateur plein de zèle et de dévouement, dont les services étaient encore hautement appréciés par Louis XII, et qui, en même temps, ce qui doit le plus nous toucher ici, fut un homme de goût, sensible aux charmes des lettres et des arts, amateur et collectionneur de manuscrits et de peintures[1].

Passons aux chevaliers.

L'ordonnance du 1er août 1469, en instituant l'Ordre, nomma en même temps les quinze premiers chevaliers, qui furent : Charles de France, duc de Guyenne, frère du roi; Jean II, duc de Bourbon et d'Auvergne, chambrier de France; Louis de Luxembourg, comte de Saint-Pol, connétable de France; André de Laval, seigneur de Lohéac, maréchal de France; Jean, comte de Sancerre, seigneur de Bueil; Louis de Beaumont, seigneur de la Forest et du Plessis-Macé; Jean d'Estouteville, seigneur de Torcy; Louis de Laval, seigneur de Chatillon; Louis, bâtard de Bourbon, comte de Roussillon, amiral de France; Antoine de Chabannes, comte de Dammartin, grand maître d'hôtel de France; Jean, bâtard d'Armagnac, comte de Comminges, maréchal de France, gouverneur du Dauphiné; Georges de la Trémouille, seigneur de Craon; Gilbert de Chabannes, seigneur de Curton, sénéchal de Guyenne; Louis, seigneur de Crussol, sénéchal de Poitou; et Tanneguy du Chatel, gouverneur des pays de Roussillon et de Sardanne.

Ce sont évidemment ceux-ci que Foucquet a groupés aux deux côtés du roi. Par malheur, sauf une seule exception, ils ne se distinguent plus les uns des autres par des attributs spéciaux, comme les officiers de l'Ordre. On peut néanmoins arriver à en reconnaître quelques-uns.

Il faut d'abord observer qu'au lieu de quinze chevaliers, Foucquet n'en a peint que quatorze. Est-ce une distraction? Est-ce au contraire un hommage de plus rendu à la vérité historique, un des chevaliers ayant pu se trouver absent du chapitre? La question ne saurait être tranchée. De plus, trois d'entre eux sont presque entièrement cachés derrière les autres. La partie de leur visage que l'on peut distinguer se réduit à trop peu de chose pour permettre aucune observation utile. Restent onze têtes suffisamment visibles, dont l'expression pleine de vie semble faite pour piquer la curiosité des iconographes.

En raisonnant *à priori*, on est autorisé à supposer que Foucquet a dû respecter l'ordre hiérarchique, et que les deux chevaliers qu'il a placés bien en vue, au premier plan, de chaque côté, doivent être les deux personnages les plus importants de la première promotion, c'est-à-dire les deux princes du sang inscrits en tête de la liste, le duc de Guyenne et le duc de Bourbon. Le même raisonnement peut nous porter à conclure que la place d'honneur, à la droite du roi, et, par conséquent, à gauche en regardant le

1. Voir l'excellente notice de M. Vaesen dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, XLIII, p. 433; et le travail si plein de renseignements de M. André Joubert sur *La vie privée au xve siècle en Anjou*.

tableau, doit avoir été réservée au duc de Guyenne, frère du roi, tandis que le duc de Bourbon, qui n'était que son beau-frère, serait de l'autre côté. Si nous arrivions à prouver d'une manière incontestable le bien fondé d'une moitié de notre proposition, l'autre moitié se trouverait du même coup également vérifiée.

Cette preuve partielle que nous demandons, un autre manuscrit de la Bibliothèque nationale nous la fournit.

Le manuscrit latin 8408, contenant un recueil de poésies qui a été offert au duc Jean II de Bourbon par un certain Paulus Senilis, débute par une charmante miniature de dédicace où le duc Jean II est vu précisément dans la même attitude que la figure que nous discutons, debout, tourné de trois quarts à gauche. Dans cette miniature, d'une grande finesse de pinceau, l'enlumineur a donné au duc des cheveux franchement blonds, tandis qu'ils sont seulement châtain clair chez le chevalier de Saint-Michel peint par Foucquet; mais, sauf cette différence d'accentuation dans la nuance de la chevelure, les traits généraux du visage sont tout à fait identiques[1]. Le personnage placé à droite, au premier plan du tableau de Foucquet, est donc bien le duc Jean II de Bourbon (n° 15 de la planche). Par conséquent, le personnage qui lui fait face, à gauche, se trouve être le duc de Guyenne (n° 2 la planche). Jusqu'à présent on ne possédait aucun renseignement iconographique quelconque[2] concernant ce dernier prince, dont la vie fut si agitée par les intrigues et sur qui une mort mystérieuse jette un certain intérêt romanesque.

Du même côté que le duc de Guyenne, un autre chevalier, placé tout près du roi, se détache également bien en évidence. Pour celui-ci, aucun doute n'est possible. Seul parmi les chevaliers, il porte dans sa main gauche un signe distinctif; c'est le bâton doré qui est l'attribut de grand maître de France. Nous devons donc reconnaître en lui Antoine de Chabannes, comte de Dammartin, grand maître de France depuis 1467.

Repassons maintenant à droite.

Tout à fait à l'extrémité du tableau, contre la bordure, derrière le duc Jean II de Bourbon, on aperçoit la tête d'un homme aux traits juvéniles. Cette tête est celle du frère naturel du duc, Jean, bâtard de Bourbon, comte de Roussillon, qui avait été créé amiral de France en 1466, après avoir épousé l'année précédente une fille naturelle de Louis XI (n° 16 de la planche).

L'identification proposée ici résulte d'une comparaison avec un joli portrait du bâtard de Bourbon qui se trouve dans un exemplaire exécuté pour lui, et portant ses armes, de

1. Le duc Jean II de Bourbon est aussi mis en scène dans la miniature de présentation d'un traité de morale intitulé le *Petit médicinal*, dédié au prince par frère Toussaint de Villeneuve, évêque de Cavaillon (Bibliothèque nationale, ms. français 2445). Mais dans ce volume, de très petit format, les figures sont peintes avec des proportions trop réduites pour pouvoir offrir aucun point de comparaison.

2. Je ne parle pas, bien entendu, des images de fantaisie inventées de toutes pièces à une époque relativement récente.

la Vie du Christ, par Ludolf le Chartreux[1]. Le portrait en question, sans être une production d'une valeur supérieure, a été tracé avec beaucoup de soin, et certainement d'après nature. Il nous montre, il est vrai, l'amiral de France tourné de profil à droite, au lieu d'être de face. Néanmoins, on reconnaît parfaitement la même coupe de visage, accompagnée du même air de fraîcheur et de jeunesse.

Quel est le personnage, vêtu d'une robe noire, sous le manteau de l'Ordre, et aux cheveux déjà grisonnants, que Foucquet a placé à la droite du duc de Bourbon? Par un geste familier, il passe son bras derrière le prince et vient poser sa main sur son épaule gauche. Il y a là une nuance de sentiment délicatement indiquée, qui ne doit pas être indifférente. Parmi les chevaliers de la première promotion, je n'en vois qu'un qui fût assez qualifié pour se permettre d'en user ainsi avec un aussi haut personnage que le duc de Bourbon, prince du sang, à la fois cousin et beau-frère du roi. C'est le connétable de Saint-Pol, l'infortuné Louis de Luxembourg, dont la tête devait, cinq ans plus tard, rouler sur l'échafaud (n° 14 de la planche). Il est le seul, en effet, avec le duc de Bourbon, qui, dans l'ordonnance de création de l'Ordre, soit qualifié du titre de *cousin du roi.* J'ajoute que dans la liste de promotion il prend rang, comme notre personnage dans le tableau, immédiatement à la suite du duc Jean II. Ces remarques constituent assurément des présomptions assez fortes. Néanmoins, pour oser me prononcer définitivement, je voudrais une preuve plus décisive qui manque encore.

C'est au contraire en toute certitude que nous pouvons saluer dans l'homme qui vient ensuite, et dont on ne voit que la tête fine, aux yeux clignottants, sur un plan un peu plus reculé, un grand bibliophile du xv[e] siècle, Louis de Laval, seigneur de Châtillon, successivement gouverneur du Dauphiné, de Gênes, de Paris, de Champagne et de Brie et grand maître des eaux et forêts de France (n° 13 de la planche). L'amour de Louis de Laval pour les beaux livres à images est attesté par de somptueux volumes enluminés à ses frais que la Bibliothèque nationale a recueillis. Le plus remarquable est un livre d'Heures connu sous le nom d'Heures de Laval, que le seigneur de Chatillon légua, à sa mort, en 1489, à la dame de Beaujeu, duchesse de Bourbon (ms. latin 920). Ce qu'il y a de piquant à noter, c'est que la décoration de ce livre d'Heures, orné par différentes mains de milliers de figures dans les grandes miniatures et dans les encadrements, est indubitablement un produit de l'atelier fondé par Foucquet[2]. Peut-être même, certaines pages ont-elles été peintes par le maître en personne. L'auteur du frontispice des statuts

1. Bibliothèque nationale, manuscrit français 179, f° 125 verso. — Conf. Paulin Paris, *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du roi*, II, p. 77.

2. Deux des miniatures de ce manuscrit, représentant l'adoration des bergers et l'épisode de saint Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre (ff[os] 98 et 300 verso du volume), sont des imitations flagrantes des deux compositions analogues peintes par Jean Foucquet dans le livre d'Heures de maitre Etienne Chevalier; mais l'exécution trahit un praticien de talent secondaire.

de l'Ordre de Saint-Michel se trouve donc avoir retracé ici les traits d'un de ses clients ou futurs clients.

Le livre d'Heures de Laval renferme plusieurs portraits de son propriétaire, dont un entre autres, d'une dimension assez grande, est une vraie merveille de finesse et d'expression.

Une autre image de Louis de Laval se trouve en tête d'un manuscrit des *Passages d'outre-mer*, de Sébastien Mamerot [1]. Ce portrait est beaucoup moins beau que ceux du livres d'Heures, mais il offre cet avantage d'avoir été peint à une époque plus voisine de l'institution de l'Ordre de Saint-Michel, vers 1473 ou 1474. L'examen de ces diverses effigies du seigneur de Chatillon, toutes d'accord entre elles, ne laisse aucun doute sur l'identité du personnage.

Je suis, quant à présent, obligé de m'arrêter ici. Il reste encore des figures historiques intéressantes à retrouver dans notre miniature. Plusieurs hypothèses pourraient être formulées avec quelque vraisemblance; mais je préfère m'en tenir aux résultats susceptibles d'être présentés comme absolument certains. Ces premiers résultats dépassent déjà, d'ailleurs, ce qu'on était en droit de pouvoir espérer. Sur un ensemble de seize figures placées assez en vue pour prêter matière à l'étude, se trouver autorisé à en identifier dix, et peut-être même onze, d'une manière aussi sûre, c'est une proportion rare en pareil cas, et surtout pour une époque où les portraits authentiques sont encore si difficiles à rencontrer.

J'ajoute que, s'il a été possible de poussser les choses aussi loin, c'est uniquement à Foucquet qu'en revient le mérite, à cette précision merveilleuse, à cette conscience absolue de l'artiste qui s'astreint à reproduire les moindres détails matériels, comme à noter les nuances morales et les traits de caractère.

Ces mêmes qualités avaient été déjà relevées dans une autre œuvre de Foucquet, dont la miniature de manuscrit français 19819 de la Bibliothèque nationale éveille forcément le souvenir.

Je veux parler du frontispice placé en tète du Boccace de la Bibliothèque royale de Munich [2].

Cette page magistrale, d'une dimension exceptionnelle pour une miniature, car elle occupe, à l'exception d'une bordure assez mince en forme de ruban, toute la surface d'une feuille ayant 40 centimètres de haut sur 29 de large, renferme près de 300 figures traitées avec un art exquis. On y voit le roi de France Charles VII assis au fond d'une grande salle, présidant une assemblée solennelle à laquelle prennent part de nombreux

1. Bibliothèque nationale, ms. français 5584.

2. Cod. gall. 6, sec. xv ou Cimeliensalle n° 38. Le frontispice du manuscrit de Munich a été plusieurs fois reproduit en couleurs, notamment dans le tome II de l'*Œuvre de Jehan Foucquet*, de Curmer.

conseillers, tandis qu'aux premiers plans la foule se presse, maintenue avec peine par les huissiers et les hallebardiers de la garde royale.

M. Vallet de Viriville, dans une étude approfondie[1], a établi que l'artiste avait représenté le lit de Justice tenu à Vendôme, en 1458, par Charles VII, pour le jugement du duc Jean d'Alençon, atteint et convaincu du crime de lèse-majesté et de haute trahison; et tous les biographes de Foucquet, ou pour mieux dire tous les historiens de l'art qui ont eu occasion d'examiner ce chef-d'œuvre, sont unanimes à y reconnaître un des monuments capitaux qui nous restent de la peinture française antérieurement au XVI<sup>e</sup> siècle.

A la vérité, le frontispice du Boccace l'emporte sur le frontispice des statuts de l'Ordre, par la grandeur du cadre, l'ampleur de la scène figurée et le nombre des personnages. Mais la science de composition n'y est pas plus accentuée; les têtes n'y sont pas particularisées avec plus d'habileté et de force; la tonalité générale n'y est pas plus juste et plus harmonieuse, l'exécution plus parfaite. Désormais, quand on énumèrera l'œuvre du maître de Tours, il faudra citer immédiatement après le *Charles VII présidant le lit de justice* du manuscrit de Munich, le *Louis XI tenant les assises de l'Ordre de Saint-Michel* du manuscrit français 19819 de la Bibliothèque nationale, en rendant enfin une justice tardive à cette page trop longtemps méconnue, qui, en dehors de ses hautes qualités d'art et de sa valeur exceptionnelle en tant que document historique, offre ce double intérêt d'être l'unique exemple des travaux officiels de Foucquet comme peintre de Louis XI, et la seule œuvre de lui retrouvée jusqu'ici dont on puisse rattacher l'exécution à des circonstances connues et à une époque certaine[2].

PAUL DURRIEU.

1. Tome II de la publication de Curmer.

2. Je sais qu'on lit une date à la fin du Boccace de Munich, mais cette date (1458) s'applique à la transcription du texte et rien ne prouve que le frontispice n'ait pas été peint après coup dans le volume, ainsi que la chose a eu lieu, précisément pour les miniatures de Foucquet, dans le manuscrit de Josèphe du duc de Berry.

# LE SCEPTRE DE CHARLES V, ROI DE FRANCE

(PLANCHE 27)

---

## I

A la suite d'un article de Dussieux relatif à l'orfèvrerie et aux orfèvres français, Didron publiait, dans les *Annales archéologiques*, en 1845, la lettre suivante qu'il n'est pas sans intérêt de rappeler; elle montre mieux que toute démonstration combien la science archéologique a fait de progrès depuis cette époque déjà reculée :

« Dans son article sur l'orfèvrerie du Moyen-Age, M. Louis Dussieux a cité, au nombre des « œuvres de ciselure les plus remarquables, le sceptre de Charlemagne, autrefois conservé dans « le Trésor de l'abbaye de Saint-Denis[1]. Les bénédictins s'étaient doutés que ce sceptre ne datait « pas tout à fait du IXe siècle; qu'auraient-ils dit s'ils avaient vu que cet insigne vénéré du pou- « voir royal n'était autre chose qu'un bâton de chantre du XIVe siècle ? Feu M. Pierre Revoil, aussi « savant archéologue que peintre ingénieux, m'avait donné verbalement les détails qui suivent, « et que M. Revoil fils a bien voulu transcrire à mon intention, d'après les notes laissées par son « père.

« A l'époque du sacre de Napoléon, l'ordre fut donné d'extraire du garde-meuble et de « remettre en état les insignes de Charlemagne, dont le nouvel empereur avait la fantaisie de se « parer et dont sa main puissante était bien faite pour soutenir noblement le poids. Tandis que les « ouvriers s'occupaient de ce travail, M. Revoil et M. Gay, architecte, ayant eu la faculté d'exa- « miner le sceptre, crurent sentir quelques aspérités sous le velours qui en recouvrait la hampe. « Le velours fut décousu, et une inscription gothique, en vieilles rimes françaises, apparut gravée « sur les côtés de la poignée. Elle était en grande partie oblitérée; on en recueillit cependant assez « pour savoir la destination réelle de ce prétendu sceptre. En voici quelques fragments :

D'argent fist faire ce baston
L'an MCCC quatre vins
Ceux qui le tiendront en leurs mains
Veuillent prier après la vie
Que s'ame soit es cieux ravie.
........................
............Qu'il fust gardé
Et en grans festes regardé
Car pour loyaulté maintenir
.....................etc.
Le doibt chantre en la main tenir.

1. *Annales Archéologiques*, t. III, p. 212. Dussieux attribue le sceptre à l'époque carolingienne.

« M. Gay s'empressa de donner avis de cette malencontreuse découverte à M. Denon, directeur « du Musée du Louvre. Mais l'empereur était informé qu'il paraîtrait, au milieu des pompes du « couronnement, appuyé sur le sceptre du fondateur de l'empire d'Occident; personne n'osa se « charger de le détromper. M. Denon recommanda le silence aux deux artistes, et fit secrètement « limer l'inscription, dont il ne resta aucune trace. On fit courir à ce sujet dans Paris le qua- « train suivant :

Place à Napoléon notre nouveau seigneur.
Sous le porche sacré pompeusement il entre,
Pensant tenir en main un sceptre d'empereur,
Il porte le bâton d'un chantre.

« Napoléon saisissait, avec un empressement qui pourrait sembler singulier aujourd'hui, toutes « les occasions de rattacher son empire tout neuf aux souvenirs de la vieille monarchie. Au camp « de Boulogne, le jour de la distribution des croix de la Légion d'honneur, le nouveau César était « assis sur le trône de Dagobert, qui avait longtemps servi de siège aux abbés de Saint-Denis, dans « des messes solennelles; les décorations étaient déposées, afin de recevoir une sorte de bénédic- « tion ou consécration guerrière, dans les casques de Duguesclin et de Bayard. Quel contraste! « Dix ans auparavant, on jetait au vent les cendres de Duguesclin, et l'on portait au Jardin des « Plantes, dans la salle des animaux empaillés, la momie de Turenne!

« Quand au prétendu sceptre de Charlemagne, vous serez peut-être curieux d'en lire la des- « cription donnée par Dom Germain Millet dans son livre du *Trésor de Saint-Denis* :

« Le sceptre d'or de sainct Charlemaigne, roy de France et empereur, au faiste duquel est « l'image du dit saint, assis dans une chaire garnie de deux lyons et de deux aigles, ayant la cou- « ronne impériale sur la teste, le sceptre en une main et le globe en l'autre. Tout ce que dessus « est d'or pur, posé sur une fleur de lys d'or, entaillée (*sic* pour émaillée) de blanc, et cette fleur de « lys est sur une pomme d'or enrichie de pierres précieuses et de très belles pierres orientales. « Sur le derrière de la chaire sont gravés ces mots : SANCTVS CAROLVS MAGNVS. ITALIA. ROMA. GERMA- « NIA. Tout cela est posé sur une haste d'or de six pieds de haut, qui se démonte en trois pièces ; « ce sceptre est fort riche et sert au couronnement des rois. »

« La confection de ce bâton cantoral remonte au XIVe siècle, et la présence de Charlemagne au « sommet de la hampe s'expliquerait assez bien, ce semble, par le redoublement de ferveur pour la « mémoire de ce prince, qui se manifesta sous les Charles de la branche de Valois, et par le sou- « venir des mesures prescrites sous son règne pour la réforme du chant ecclésiastique[1]. »

La lettre de F. de Guilhermy se termine par un paragraphe, qui n'est guère meilleur que ceux que l'on vient de lire, au sujet des monuments provenant de Saint-Denis que possède le Louvre; l'auteur termine enfin son petit mémoire par une phrase sur « ces armoires avares qui dérobent à tous les regards, depuis tant d'années, une foule de monuments précieux pour l'histoire de l'art ». Ces armoires sont les ancêtres directs de ces fameuses caves et de ces non moins fameux greniers où les conservateurs du Louvre, imprime-t-on de temps à autre, continuent à entasser les chefs-d'œuvre. Mais

1. *Annales archéologiques*, t. III, 1845, pp. 266-268.

passons; ce sont peccadilles et innocentes manies auxquelles on pardonnerait facilement, si du moins le côté scientifique était plus solidement établi. Donc, pour F. de Guilhermy, le sceptre que Napoléon I$^{er}$, empereur archéologue s'il en fût, avait tenu en main, n'était autre qu'un bâton de chantre; et cette petite histoire dut être dégustée avec une joie marquée par les lecteurs des *Annales archéologiques* partageant les opinions de M. de Guilhermy; nouvelle preuve qu'il est des études dont la politique devrait toujours être absente.

L'opinion du correspondant de Didron, fort heureusement, n'a pas fait fortune; et lorsque M. Barbet de Jouy rédigea le *Catalogue du Musée des Souverains*[1], cet auteur fit très judicieusement remarquer que le monument connu sous le nom de *sceptre de Charlemagne* avait certainement été fabriqué par des orfèvres français sous le règne de Charles V, et qu'il était parvenu jusqu'à nous, tel ou peu s'en faut que nous le montrent les peintures représentant les rois de France en grand costume.

A cette très importante rectification, à ce rétablissement d'état civil pour une œuvre d'art de tout point admirable, M. Barbet de Jouy ne pouvait donner l'étendue qu'ils comportaient en un catalogue; aussi bien certains documents publiés depuis son travail permettent-ils d'apporter plus de précision encore dans la solution de ce petit problème; nous allons tâcher de le résoudre en l'entourant des renseignements qu'il comporte; nous allons examiner également s'il ne serait pas possible de nommer le maître orfèvre qui a créé ce chef-d'œuvre.

## II

Le Musée du Louvre a eu le bonheur de recueillir quelques-unes des plus belles œuvres d'art dont s'enorgueillissait autrefois le trésor de l'abbaye de Saint-Denis : l'épée du sacre des rois de France, le fermail du manteau royal, des reliures ou des couvertures de reliquaires en orfèvrerie, les trois vases montés du temps de l'abbé Suger, la Vierge donnée par la reine Jeanne d'Evreux, tels sont les plus importants morceaux dont le Louvre a hérité; il en est un autre, qui pour le mérite artistique, peut être mis sur le même rang que ceux que nous venons de nommer : c'est le sceptre d'or qui depuis, le XIV$^{e}$ siècle, a servi aux cérémonies du sacre. Monument hors de pair de notre orfèvrerie nationale, il n'a pourtant jamais été gravé d'une manière satisfaisante; son origine même a donné lieu à des discussions que l'on ne lit pas sans étonnement. Autant de motifs pour en tracer brièvement la monographie et lui rendre définitivement la place qu'il doit occuper dans l'histoire de l'art français.

Ce sceptre se compose de deux parties : une hampe, sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure et une pomme terminale, composée d'une sphère sur laquelle est placée une image de Charlemagne. L'étude de ce monument serait à coup sûr une belle occa-

1. N° 41, p. 69.

sion de faire l'histoire du sceptre des rois de France d'après les monuments figurés; mais cela entraînerait fort loin et telle n'est pas d'ailleurs notre ambition.

La sphère se rattache à la hampe par un anneau décoré de feuillages en relief alternant avec des perles fines percées de part en part par la tige de métal qui leur sert de monture. Trois bas-reliefs circulaires, d'une extrême finesse de travail sont repoussés sur la surface de la sphère. Les triangles sphériques, demeurés libres entre les bas-reliefs ont reçu une ornementation de feuillages gravés, tandis que sur les points tangents de ces mêmes bas-reliefs se relèvent des bouquets de perles fines. Au dessus et au dessous de ces bouquets sont sertis, dans des bates élevées munies de griffes, des rubis et des saphirs. Enfin, un rang de feuillages et de perles occupe le pôle supérieur de la sphère et c'est sur ce cercle que naît le lys d'or servant de terrasse à la figurine de Charlemagne.

M. Barbet de Jouy a donné dans sa *Notice* la description des trois bas-reliefs contenus dans les médaillons; les sujets en sont empruntés littéralement à la *Chronique* de Turpin.

Dans le premier médaillon, saint Jacques, en costume de pèlerin, apparaît à Charlemagne et lui ordonne de délivrer l'Espagne et la Galice du pouvoir des Sarrasins. Charlemagne, l'épée en main, la couronne en tête, a le type traditionnel adopté de bonne heure par les artistes pour représenter l'empereur d'Occident. Près de lui, à un arbre, est suspendu un écu parti d'Empire et de France, la fleur de lys étant unique ici, contrairement aux habitudes adoptées pour le blason plein de France au XIV[e] siècle.

Le second médaillon nous montre Charlemagne en Espagne. Charlemagne est agenouillé à la tête de ses preux; à droite, on voit encore saint Jacques tenant une phylactère; un clerc examine l'étrange végétation dont le sol vient de se couvrir : un chapitre de Turpin en donne l'explication : « Comment les lances et haches des chevaliers chrétiens qui devaient mourir en la bataille furent trouvées toutes fleuries et branchées en terre. » Le costume des compagnons de Charlemagne est des plus caractéristiques : c'est celui de la seconde moitié du XIV[e] siècle, avec la ceinture plus bas que la taille.

Enfin, dans le troisième médaillon, nous assistons à la mort de l'empereur. Un démon va se saisir de son âme quand saint Michel et saint Jacques interviennent et font lâcher prise au malin esprit.

Tous ces bas-reliefs sont exécutés au repoussé avec une habileté extrême; ils peuvent compter parmi les plus belles œuvres de l'orfèvrerie du XIV[e] siècle français.

Pour en finir avec cette description, sur laquelle notre planche nous dispense d'insister, signalons les lettres repercées à jour qui forment sur la base du fauteuil de Charlemagne l'inscription : SANTVS (*sic*) KAROLVS MAGNVS. ITALIA. ROMA. GERMANIA.

Bien que, par suite d'ignorance ou peut-être d'un peu de mauvaise foi, le sceptre que possède le musée du Louvre ait été successivement regardé comme un simple bâton de

chantre ou comme sceptre de l'empereur Charlemagne, il ne faut pas être grand clerc en archéologie pour y reconnaître du premier coup d'œil une œuvre du XIVe siècle, et plutôt de la fin que du milieu de ce siècle. Dès lors, il n'est pas difficile de supposer que le sceptre a dû être exécuté pour Charles V ou pour Charles VI qui tous deux ont eu à leur cour de grands orfèvres et leur ont taillé beaucoup de besogne. Il est évident que l'article publié par Guilhermy dans le tome III des *Annales archéologiques* a jeté un certain discrédit sur le sceptre du Louvre et c'est ce qui en a retardé l'identification avec un monument décrit dans l'inventaire du roi Charles V. Il est inconcevable que Labarte, qui a souvent consulté cet inventaire dont il donne de nombreux extraits dans son *Histoire des Arts industriels*, qui a même fini par le publier dans son intégrité, n'ait pas songé à un rapprochement possible entre le texte et le monument, et n'ait pas même cité ce dernier alors qu'il mentionnait pour la même époque des œuvres d'art beaucoup plus modestes.

Cette identification n'est plus chose nouvelle aujourd'hui; elle a déjà été insérée dans le supplément au *Catalogue des émaux et de l'orfèvrerie du Musée du Louvre* en 1883[1]; il paraît cependant nécessaire de remettre ce texte sous les yeux du lecteur :

« Item, ung ceptre d'or pour tenir en la main du roy, pesant environ neuf marcs, dont le « baston est taillé à compas de neuz et de fleurs de lys, et est la pomme dudit baston taillée de « haulte taille d'istore de Charlemaigne, garny de troys ballaiz, troys saphirs, troys troches, dont « en l'une a quatre grosses perles ung dyamant ou mylieu, et au dessus et dessoubz de la dicte « pomme a seze perles, et sur ladicte pomme a ung lys émaillé d'esmail blanc, sur lequel lys est « assis en une chayere d'or saint Charles qui fut empereur de Romme, et sur le devant de sa « couronne a ung petit ruby d'Orient, et le fruitelet de la dicte couronne est d'une grosse perle, « et est le dict ceptre en ung estuy brodé de veluiau azuré, semé de fleurs de lys et garny d'ar- « gent doré[2]. »

Telle est la description du sceptre contenu dans les « parties des nouveaulx habiz royaulx et joyaulx ordonnez pour le fait du sacre des roys de France, baillez en garde aux religieux, abbé et couvent de monseigneur saint Denys par le roy Charles le Quint, le VIIe jour de may 1380... »

L'identité entre la pièce remise par Charles V à l'abbé de Saint-Denis et celle que possède actuellement le Louvre est, croyons-nous, indiscutable. Et il n'est pas difficile d'en établir la présence dans le trésor de Saint-Denis par l'inventaire rédigé en 1634[3], description des plus minutieuses. Les écarts que l'on relève entre la description de l'objet

1. N° 943.

2. *Inventaire du mobilier de Charles V*, publié par Labarte, n° 3449.

3. Item, un sceptre d'or sur un baston de bois couvert d'or et au dessus une image d'or de Charlemaigne, icelluy image assis dedans une chaire d'or garnie à trois coins de deux lyons et un aigle d'or et au quatre (*sic* pour quatrième) coings une place vuide d'un aigle, tenant à la main dextre un sceptre d'or et en la senestre une pomme et croix dessus; sur la teste une couronne d'empereur et sur la pointe d'icelle une grosse perle d'Orient ronde..... Le dict image et

faite au XVII[e] siècle et l'objet tel qu'il existe aujourd'hui sont peu importantes; inutile d'insister sur les quelques différences que peuvent présenter les pierreries et les *troches* de perles; ces dernières ont été visiblement remises en 1804. Le lys d'or a perdu son émail, mais sa surface est toute guillochée ainsi qu'il convenait à une grande surface destinée a être émaillée. La couronne a été l'objet d'une restauration, c'est pourquoi nous n'y trouvons plus ni le rubis d'Orient, ni la grosse perle formant fruitelet. Il semble bien aussi que le sceptre que tient en main Charlemagne, aussi bien que les quatre aigles qui se dressent aux angles de son fauteuil soit une restitution moderne et assez maladroitement faite. Au moins deux des aigles sont modernes, puisque dans l'origine deux aigles faisaient pendant à deux lions; enfin le socle d'argent a été doré en plein. Mais ce sont là de menus détails sur lesquels il n'y a pas à s'appesantir. Au surplus, si l'on avait encore quelques doutes au sujet de cette identification du sceptre de Charles V avec le sceptre possédé par le Louvre, ils seraient aisément levés par les très nombreux portraits de Louis XIV ou de Louis XV, dans lequel le roi, en grand costume d'apparat, tient en main le joyau de la galerie d'Apollon, aussi bien que par la gravure donnée par Félibien dans son histoire de l'abbaye de Saint-Denis[1].

Sur toute cette question la lumière est, je crois, définitivement faite, il n'y a plus à y revenir. Mais alors comment expliquer que Révoil ait pu voir sur la hampe du sceptre une inscription destinée à un bâton de chantre? Il est impossible de supposer qu'il ait inventé de toutes pièces cette longue inscription. C'est encore dans la *Notice du musée des souverains* par M. Barbet de Jouy que nous trouverons de quoi lever tous les doutes. Cet auteur a très judicieusement remarqué que ce n'est qu'à partir de Louis XIV que le sceptre apparaît dans les portraits des souverains placé au bout d'une hampe fort longue, comme une crosse épiscopale; jusque là le manche du sceptre était fort court, comme celui de la main de justice, et il cite, à l'appui de son dire[2], un portrait de Louis XIII qui est fort concluant.

Le jour où, en 1804, on voulut remettre en état les insignes du sacre des souverains français, on prit dans les débris du Trésor de Saint-Denis un bâton qui pût servir à porter le sceptre et à lui donner à peu près la forme qu'offraient ceux représentés dans les portraits de Louis XIV et de Louis XV. Le choix des orfèvres se porta sur le bâton du chantre Guillaume de Roquemont, chantre de Saint-Denis, œuvre d'orfèvrerie datée de 1394. Je serai même fort tenté de croire que cette substitution eut lieu sous l'ancien régime, car on ne s'expliquerait pas comment le bâton aurait échappé à la destruction

chaire assis sur un lys d'or esmaillé de blanc..... La chaire garnie par derrière et aux costez d'ornements d'argent blanc, escript tout autour du bas d'icelle *Sanctus Carolus Magnus. Italia, Roma, Gallia, Germania*, etc. (*Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, en 1634, Bibliothèque nationale, ms., fonds français, n° 4611, f° 202, v°.)

1. Pl. IV, lettre P.

2. Ouvr. cité, p. 72.

presque complète du trésor pendant la Révolution. Quoi qu'il en soit, le bâton du chantre Guillaume de Roquemont, gravé dans Félibien[1], est décrit dans l'inventaire du Trésor de Saint-Denis en 1634; et à cette époque il était encore muni d'une inscription qui ne put être lue par les orfèvres chargés de rédiger ce document[2]. Ces témoignages ne peuvent laisser subsister aucun doute. J'ai pu m'assurer du reste que, sous le velours semé de fleurs de lys qui remplaça, pour le sacre de Charles X, les abeilles du sacre de Napoléon I[er], il ne subsistait plus aucune trace d'inscription. Tout a été soigneusement limé et le bâton, dûment redoré et fort maladroitement, n'offre plus aucun intérêt artistique.

Le sceptre de Charles V tel qu'il subsiste aujourd'hui est donc composé de deux parties de provenances différentes : le véritable sceptre et le bâton du chantre Guillaume de Roquemont. Ces deux pièces sont à peu près de même époque, puisqu'une vingtaine d'années à peine séparent leurs dates de fabrication.

## III

Peut-on nommer l'orfèvre qui a exécuté le sceptre de Charles V? Dès l'abord il est impossible en l'absence d'un document précis d'être affirmatif sur ce point; mais on verra cependant qu'il y a de fortes présomptions qui font pencher la balance en faveur d'un artiste qui revient souvent dans les comptes de Charles V.

Charles V n'a pas seulement été un grand constructeur, un grand amateur de livres, il a beaucoup aimé l'orfèvrerie et les somptuosités du mobilier. L'inventaire de ses

1. Planche I, lettre K.

2. « En l'allée entre le chœur et revestiaire, une aulmoire de bois joignant le mur du cœur devant l'huis de la montée du trésor; icelle armoire ouverte fut trouvé un baston de chantre d'argent doré sur bois, de trois pièces fermant à vis; les deux pièces d'en bas semées de fleurs de lys enlevées aussi d'argent doré, trois pommeaux à feuillages et dessus le pommeau une fleur de lys à quatre fleurons fermant à vis dans le dict pommeau et sur la poincte d'icelle fleur de lys soulloit avoir un doublet et de présent y avoit un saphir que les dicts relligieux disoient avoir esté pris en la chapelle Monseigeur saint Louis en la première des mitres dessus déclarées. Et estoit en lieu des bouts d'en hault. Aux quatre fleurons de la dicte fleur de lys souloit aussy avoir quatre doubletz desquelz de présent deffailloient deux doublets. Le dict baston poisant quatorze marcs trois onces, de quoy rabattu trois onces pour la tare du bois et du fer restoit quatorze marcs, vallant au prix de 8 écus le marc, 112 escus.

Au lieu dudict baston nous a esté représenté un autre baston dict de chantre, d'argent vermeil doré qui est desmonté en quatre pièces dont les deux d'en bas sont parsemées de fleurs de lys; en la troisième pièce *il y a diverses lignes escriptes qui n'ont peu estre lues*. La quatrième pièce est une fleur de lys à quatre fleurons; au dict fleuron de laquelle est un gros saphir percé en forme de cœur plat, prisé 200 livres. Au bas des dicts, quatre fleurons et près de la dicte fleur sont pendans huict saphirs, prisez 10 livres pièce; les quatre pièces mises ensemble sont de cinq pieds sept pouces de longueur et poisent les dictes quatre pièces 15 marcs, desquels déduict pour cuivre et bois qui sont dedans 6 marcs reste 9 marcs à 45 livres le marc; à laquelle est attaché un fanon d'or nué..... le tout ensemble vallant 697 livres. (*Inventaire de* 1634, f[os] 371, r° et v°.)

richesses en témoigne et ne possèderions-nous pas ce document irrécusable, que ses fréquentes donations aux églises nous renseigneraient suffisamment. La seule église de Saint-Denis reçut de lui un grand reliquaire où le roi était représenté avec le dauphin et la reine Jeanne de Bourbon[1], un calice[2], une croix[3], des flambeaux d'autel[4]. Le trésor de la Sainte-Chapelle du Palais se ressentit également des libéralités du roi, et l'on connait la belle reliure en orfèvrerie que possède la Bibliothèque nationale[5]. La cathédrale de Chartres avait également reçu en pur don du roi un beau camée monté en orfèvrerie et que conserve encore le cabinet de France[6].

Fastueux pour lui-même, Charles V ne l'était pas moins quand il s'agissait de recevoir des hôtes d'importance. L'auteur des *Grandes chroniques* nous a laissé le récit très complet du voyage de l'empereur d'Allemagne Charles IV en France en 1378; il s'appesantit longuement sur le luxe que l'on déploya en cette occasion; le roi ne manqua point de faire voir ses joyaux à l'empereur, et celui-ci ayant témoigné le désir de voir la couronne que le roi avait fait faire, « le roy la luy envoia pour veoir, à Beauté, et luy porta Giles Malet et Henequin, son orfèvre; lequel la vist très volentiers et la tint et la regarda moult longuement par tout en y prenant grant plaisir. Et quant il l'ot regardée à sa volenté il dist que on la remeist en sauf et que, somme toute, il n'avoit onques vu tant de si noble ne si riche pierrerie ensemble[7]. » Il s'agit évidemment dans ce texte de « la très grant, très belle et la meilleure couronne du roy, laquelle il a fait faire » dont la description se retrouve dans l'inventaire de Charles V[8]. Quand l'empereur et son fils Venceslas partirent, le duc de Berry fut chargé d'aller porter des cadeaux aux hôtes du roi de France : « luy présentant les choses-ci devisées, dist le dit duc de Berry à l'empereur que le roi le saluoit et luy envoyoit ses joyaux, tels que on savoit faire à Paris. C'est assavoir une coupe d'or de grand prix, garnie de pierreries au pié et au couvercle, et estoit toute très finement esmaillée de l'espère du ciel où estoit figuré le Zodiaque, les signes, les planètes et estoilles fixes et images. Et aussi luy présenta deux grans flacons d'or très noblement ouvrés, où estoient figurés en images enlevées comment saint Jacques monstroit à saint Charlemaine le chemin en Espagne par revelacion; et la façon d'un des dits flacons estoit en manière de coquille. Si luy dit le dit duc de Berry que pour ce qu'il estoit pèlerin luy envoyoit le roy des coquilles..... ».

1. Daté de 1368. *Inventaire du trésor de Saint-Denis*, Bibliothèque nationale, ms. français 4611, f° 100. Ce reliquaire est figuré dans Félibien, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys*, p. 283. Planche II, lettre D.

2. *Inventaire*, etc., f° 123.

3. *Inventaire*, etc., f° 124.

4. *Inventaire*, etc., f° 252.

5. Publiée par Robert de Lasteyrie, *Inscriptions de la France*, t. V, p. 100.

6. Quoi qu'en ait dit quelques archéologues, nous persistons à considérer comme du XIVe siècle et de l'époque de Charles V le cercle orné d'une inscription qui sertit le camée aussi bien que l'écusson et l'inscription émaillés relatant le don du roi qui l'accompagnent.

7. *Grandes chroniques*, t. V, p. 405.

8. *Inventaire du mobilier de Charles V*, article 1.

# COMPAGNIE DES CHEMINS DE FER DE L'OUEST

La Compagnie de l'Ouest qui, pendant la durée de l'Exposition Universelle, délivre aux exposants, pour un minimum de parcours de 50 kilomètres (100 kilomètres aller et retour) des cartes d'abonnement de 1re, 2e et 3e classe sur Paris, valables pendant trois mois et comportant une réduction de 40 0/0 sur les prix ordinaires de l'abonnement trimestriel, vient de soumettre à l'Administration supérieure une proposition ayant pour objet d'étendre cette mesure, dans les mêmes conditions de parcours et de durée, à toute personne qui en fera la demande.

En même temps qu'elle offre au public une gare neuve et largement aménagée, la Compagnie de l'Ouest a apporté depuis le 1er juin, dans la marche des trains des lignes de Normandie, des améliorations intéressantes qui sont accueillies avec faveur par le public.

La durée du trajet de la plupart des trains rapides et express de Paris au Havre, Dieppe et Fécamp et vice-versa est abrégée de 15 à 20 minutes environ, abréviation importante si l'on considère qu'il s'agit de parcours d'une étendue relativement restreinte.

En outre, les heures de départ de plusieurs des principaux trains sont avantageusement modifiées (voir les grandes affiches de la Compagnie).

Enfin, depuis la même date, 1er juin, un double service de jour et de nuit est assuré à heures fixes entre Paris et Londres, par Dieppe et Newhaven, comme il suit :

**PARIS A LONDRES**

Départs de Paris : 9 heures matin et 8 h. 50 soir.
Arrivées à Londres : 7 heures soir et 7 h. 40 matin.

**LONDRES A PARIS**

Départs de Londres : 9 heures matin et 9 heures soir.
Arrivées à Paris : 6 h. 30 soir et 8 heures matin.

Les prix sont en 1re et 2e classe pour le service de jour et de nuit indistinctement en 3e classe pour le service de nuit seulement :

| | 1re CLASSE | 2e CLASSE | 3e CLASSE |
|---|---|---|---|
| Billets simples... | 43 fr. 25 | 32 fr. » | 23 fr. 25 |
| Aller et retour... | 72 75 | 52 75 | 41 50 |

Les prix comprennent la taxe perçue au profit des ports de Dieppe et Newhaven.

En outre, à l'occasion de l'Exposition Universelle et pendant toute la durée de cette Exposition, des billets d'aller et retour, valables pendant 14 jours, seront délivrés tous les samedis à Londres pour Paris aux prix très réduits de :

| | |
|---|---|
| 49 fr. 50 | en 1re classe |
| 37 80 | en 2e » |
| 29 05 | en 3e » |

Y compris les taxes des ports.

# COMPAGNIE DES CHEMINS DE FER DU NORD

**1° PARIS A LONDRES**

**A. — Service à heures fixes, trajet de jour en 8 heures.**

PAR CALAIS ET DOUVRES : Départs de Paris à 8 h. 20 et 11 heures du matin, avec 1re et 2e classe, et à 7 h. 45 du soir, avec 1re classe seulement. Arrivée à Londres à 5 heures, 7 15 du soir et 6 heures du matin.

**B. — Service de nuit accéléré par train express,**

à prix réduits, en 2e et 3e classes :

Départ de Paris tous les jours, à 6 h. du soir.

**2° PARIS A BRUXELLES**

Les départs de Paris ont lieu à 7 h. 50 du matin, 3 h. 50, 6 h. 20 et 6 h. 45 du soir, et les arrivées à Bruxelles, à 1 h. 05, 10 h. 27, 11 h. 52 du soir et 5 h. 18 du matin.

Les départs de Bruxelles sont fixés à 7 h. 30, 9 15 du matin, 1 h. 20 du soir et minuit, et les arrivées à Paris, à midi 33, 5 heures, 6 h. 45 du soir et 6 h. 10 du matin.

WAGON-SALON et WAGON-RESTAURANT au train partant de Paris à 6 h. 20 du soir et de Bruxelles à 7 h. 30 du matin.

J.-G. COTTA, successeur, libraire-éditeur à Stuttgart.

VIENT DE PARAITRE

# L'ARCHITECTURE ECCLÉSIASTIQUE DE L'OCCIDENT

## DESCRIPTION HISTORIQUE ET SYSTÉMATIQUE

DE

**G. DEHIO**
Professeur ord. à l'Université royale de Kœnigsberg (Prusse).

**G. De BESOLD**
Professeur à l'École supérieure royale technique de Munich.

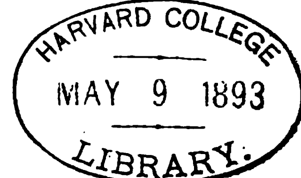
## QUATRIÈME LIVRAISON

*Dans un atlas illustré de 73 planches in-folio. Planches 211-283, dans un carton.*
*Prix :* **45** *francs.*

Cette quatrième livraison a pour sujet le développement de la construction extérieure dans l'architecture romane. Comme dans les livraisons précédentes, on s'est efforcé de donner une reproduction aussi complète que possible et on a augmenté le matériel de l'histoire de l'art par de nombreuses représentations, qui n'avaient pas encore été publiées jusqu'à présent, de monuments dont l'accès était difficile.

On peut se la procurer dans la plupart des librairies.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.




# GAZETTE
# ARCHÉOLOGIQUE

Fondée par Fr. Lenormant et J. de Witte.

# REVUE
DES
# MUSÉES NATIONAUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE

## M. A. KAEMPFEN

Directeur des Musées nationaux et de l'Ecole du Louvre.

PAR

E. BABELON
Conservateur du Cabinet des Médailles et des Antiques à la Bibliothèque nationale.

E. MOLINIER
Conservateur-adjoint des Musées Nationaux.

**Secrétaires de la rédaction.**

*15e Année.* *15e Année.*

SOMMAIRE DES NUMÉROS 5-6. — 1889.



PARIS
LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
13, RUE LAFAYETTE.

**Londres**, Dulau and Ce Soho square. — **Leipzig**, Twietmeyer et Brockhaus.
**Bruxelles**, A. Deck. — **La Haye**, Belinfante frères. — **Saint-Pétersbourg**, Issakof,
**Rome**, Bocca. — **Milan**, Dumolard. — **Naples**, Marghieri.
**Madrid**, Bailly-Baillière. — **Barcelone**, Verdaguer. — **New-York**, Christern.

# COLLABORATEURS PRINCIPAUX
DE LA
# GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

MM.

A. DE BARTHÉLEMY, membre de l'Institut;
Philippe BERGER, sous-bibliothécaire de l'Institut;
A. BERTRAND, membre de l'Institut;
W. BODE, conservateur du Musée de Berlin;
H. BOUCHOT, bibliothécaire au département des estampes, à la Bibliothèque Nationale;
A. CARTAULT, professeur suppléant à la Faculté des lettres de Paris;
A. CHABOUILLET, conservateur du Cabinet des Médailles, à la Bibliothèque Nationale;
H. DE CHENNEVIÈRES, attaché au Musée du Louvre;
C. CLERMONT-GANNEAU, correspondant de l'Institut;
Max COLLIGNON, professeur suppléant à la Faculté des lettres de Paris;
L. COURAJOD, conservateur adjoint au Musée du Louvre;
A. DARCEL, directeur du Musée de Cluny;
Antonio DELGADO, de l'Académie d'Histoire, à Madrid;
H. DELABORDE, membre de l'Institut;
Léopold DELISLE, administrateur général à la Bibliothèque Nationale, membre de l'Institut;
Marcel DIEULAFOY, chef de la mission de Susiane;
G. DUPLESSIS, conservateur du département des estampes, à la Bibliothèque Nationale;
Paul DURRIEU, attaché au Musée du Louvre;
G. FILANGIERI, prince de SATRIANO, à Naples;
W. FRŒHNER, ancien conservateur au Musée du Louvre;
A. FROTINGHAM, à Baltimore;
A. FURTWÆNGLER, conservateur du Musée de Berlin;
H. DE GEYMULER, architecte;
E. GUILLAUME, membre de l'Institut;
Fr. HAUSER, à Strasbourg;
A. HÉRON DE VILLEFOSSE, membre de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre;
L. HEUZEY, membre de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre;
H. HEYDEMANN, professeur à l'université de Halle;
Th. HOMOLLE, professeur suppléant, au Collège de France;
Giulio JATTA, à Ruvo;
M. LACAVA, à Potenza;
G. LAFENESTRE, conservateur-adjoint au Musée du Louvre;

MM.

E. LE BLANT, membre de l'Institut;
J. MARTHA, professeur suppléant à la Faculté des lettres de Paris;
G. MASPÉRO, membre de l'Institut;
J. MENANT, membre de l'Institut;
P. MONCEAUX, professeur au lycée Condorcet;
R. MOWAT, de la Société des Antiquaires de France;
Eug. MÜNTZ, conservateur de la Bibliothèque et du Musée de l'École des Beaux-Arts;
A.-S. MURRAY, conservateur-adjoint au Musée Britannique;
Aug. NICAISE, correspondant du Ministère de l'Instruction publique;
P. DE NOLHAC, attaché au Musée de Versailles;
A. ODOBESCO, à Bucarest;
Léon PALUSTRE, directeur honoraire de la Société française d'archéologie;
G. PERROT, membre de l'Institut, directeur de l'Ecole Normale supérieure;
P. PIERRET, conservateur au Musée du Louvre;
Eug. PIOT;
E. POTTIER, attaché au Musée du Louvre;
M. PROU, attaché au Cabinet des Médailles à la Bibliothèque Nationale;
Félix RAVAISSON, membre de l'Institut.
Ch. RAVAISSON, conservateur-adjoint au Musée du Louvre;
Etienne RÉCAMIER;
S. REINACH, attachée au Musée de Saint-Germain;
E. RENAN, membre de l'Institut;
Eug. REVILLOUT, conservateur-adjoint au Musée du Louvre;
C. RUELENS, conservateur à la Bibliothèque royale de Bruxelles;
RUPRICH-ROBERT, inspecteur général des monuments historiqnes;
Anthyme SAINT-PAUL?
E. SAGLIO, membre de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre;
G. SCHLUMBERGER, membre de l'Institut;
H. VON TSCHUDI, conservateur du Musée de Berlin;
THÉDENAT (l'abbé), membre de la Société des Antiquaires de France;
Luigi VIOLA, à Tarente;
C. WESCHER, professeur d'archéologie près la Bibliothèque Nationale;
Ch. YRIARTE.
Etc.

La *Gazette Archéologique* paraît tous les mois, ou tous les deux mois par livraisons doubles, et forme, à la fin de l'année, un magnifique volume in-4° de quatre cents pages de texte et environ quarante planches gravées ou en chromo-lithographie.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

Paris, 40 francs. — Départements, 45 francs. — Etranger (Union postale), 50 francs.
Collection des 12 premières années (11 volumes), 480 francs.
Un volume séparé .......................... 50 —

Il serait trop long assurément de passer en revue tous les présents faits par le roi de France à l'empereur; de ce que l'on vient de lire il est permis de conclure qu'en envoyant à Charles IV des flacons sur lesquels était représentée l'histoire de Charlemagne, le roi de France s'était permis une délicate flatterie, allusion à leur patron commun; cette flatterie ne se l'adressait-il pas à lui-même en faisant placer l'image du grand empereur d'Occident sur son sceptre, transformant ainsi cet insigne du pouvoir royal en général en insigne pour ainsi dire personnel aux rois du nom de Charles, en tout cas d'une forme jusqu'alors inusitée? Mais ce n'est point seulement cela que l'on peut tirer du texte des *Grandes Chroniques*. Ne peut-on légitimement supposer que ce fut le même artiste qui avait été chargé de retracer les mêmes scènes empruntées à la légende de Charlemagne et sur le sceptre et sur le flacon offert à l'empereur? Ce n'est pas là, assurément, une conclusion qui s'impose, mais il est permis de penser cependant que, pour fabriquer son sceptre, Charles V s'adressa à l'un de ses principaux orfèvres, à celui qui très vraisemblablement avait fait sa « belle couronne » et qui accompagna le fonctionnaire chargé de la montrer à l'empereur. J'ai nommé Hennequin.

Cet Hennequin, de son vrai nom Hennequin du Vivier, apparaît dans les comptes de Charles V dès 1364[1]; en 1377 il prend le titre de varlet et valet de chambre du roi[2]; il figure encore en 1389 parmi les personnages qui constatent les changements survenus à certains objets décrits dans l'inventaire de Charles V[3] et occupait sans doute encore à cette époque la charge d'orfèvre et de valet de chambre de Charles VI; on lui donne ces titres dans un compte de 1386-1387[4]. Entre temps il travaillait aussi pour le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi; il figure dans les comptes de sa maison de 1384 à 1392[5].

De quel pays était originaire cet artiste? Son nom Hennequin, pour Jean, ainsi que l'a fort judicieusement remarqué M. Dehaisnes[6], semble bien indiquer une origine flamande. Cela n'a pas lieu de nous surprendre puisque les artistes flamands étaient très nombreux à Paris à cette époque; cela expliquerait même très bien le caractère de la figure de Charlemagne dans le sceptre du Louvre qui, par la simplicité des plis, leur belle disposition au point de vue sculptural, n'est pas sans offrir certaines analogies avec la manière des artistes flamands que représentent le mieux les œuvres d'André Beauneveu de Valenciennes. Il y a plus et l'on prouverait demain que Jean ou Hennequin du Vivier a fait des œuvres de grande sculpture qu'il n'y aurait pas lieu de s'étonner. La statuette de Charlemagne du sceptre de Charles V pourrait être exécuté en des

1. Delisle, *Mandements et actes divers de Charles V*, n° 149.
2. Ibid., n° 179.
3. *Inventaire du mobilier de Charles V*, éd. Labarte, p. 12.
4. Ibid., p. 12, note 3.
5. Dehaisne, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le* XV*e siècle*, p. 485.
6. Ibid.

fortune fort rare que d'avoir à étudier des œuvres d'orfèvrerie de cette valeur et celui qui l'a exécutée, quel qu'il soit, est le digne ancêtre de ces grands sculpteurs du xv[e] siècle qui s'étaient d'abord formé l'œil et la main aux difficiles et délicats travaux d'orfèvrerie avant de s'attaquer au bronze ou au marbre.

Emile MOLINIER.

---

# JAMBE DE BRONZE DE L'ANCIENNE COLLECTION E. PIOT

## AU MUSÉE BRITANNIQUE

(Planche 16)

---

La planche 16, qui représente le monument auquel cette notice est consacrée, a été exécutée par M. P. Dujardin dès l'année 1885; l'heureux possesseur de ce très remarquable débris d'une statue colossale d'athlète ou de héros grec, Eugène Piot, s'était proposé d'en écrire la monographie et de faire part aux lecteurs de la *Gazette archéologique* des réflexions que lui suggérait, à lui, âme d'artiste et d'antiquaire consommé, ce fragment d'une des plus belles œuvres sculpturales en bronze dont l'antiquité grecque nous a laisssé le souvenir. Eugène Piot s'est, peu après, dessaisi de la célèbre *Jambe de bronze* en faveur du Musée britannique, qui n'a pas hésité à faire un énorme sacrifice d'argent pour l'acquérir : 70,500 francs. La *Gazette* a attendu vainement la notice de Piot, qui a emporté dans la tombe, en 1890, les aperçus, sans nul doute ingénieux et suggestifs, qu'il avait projeté de nous confier. D'un autre côté, dès l'entrée du précieux monument au Musée britannique, les archéologues d'outre-Manche se sont chargés eux-mêmes de le faire connaître au public, et ils se sont acquittés de cette tâche avec un soin et une érudition qui ne laissent rien à dire après eux [1].

Au moment de disparaître définitivement, faute de quelques billets de mille francs qui lui auraient permis de poursuivre indéfiniment sa carrière déjà longue et méritoire, — la *Gazette archéologique* a voulu, en bonne ménagère, liquider son vieux fonds et livrer à ses fidèles les principales des planches demeurées en souffrance dans sa réserve de matériaux archéologiques. Telle est, sans détour, la raison d'être de la publication tardive de la planche 16, publication que, sans ces explications d'ordre extra-scientifique, on pourrait trouver inopportune ou superflue.

Nous nous bornerons donc simplement à renvoyer à l'excellente notice de M. E.-J. Poynter, intitulée : *On a bronze leg from Italy*, insérée dans le *Journal of hellenic studies*, t. VII, 1886, p. 189 et suivantes. Cette notice est accompagnée d'une intéressante lettre de M. Murray.

On sait que la jambe de bronze en question a été trouvée par des paysans, dans les

1. La jambe de bronze a aussi été reproduite en phototypie dans la notice biographique que M. Edmond Bonnaffé a consacré à *Eugène Piot* (Paris, Et. Charavay, in-8, 1890).

environs d'Anzi, près de Potenza. Elle fut achetée d'abord par Barone, de Naples, qui la revendit à Piot pour 1,700 francs. C'est la jambe droite d'un personnage armé et en mouvement : on peut hésiter entre la statue d'un héros combattant ou celle d'un athlète dans la course de l'hoplitodrome (ὁπλίτης δρόμος). La cnémide dont la jambe est couverte est ornée d'une tête de Gorgone pareille à celle qu'on voit sur des monnaies de la seconde moitié du v<sup>e</sup> siècle. Ce Gorgonion nous remet en mémoire, en particulier, la figure qui décore une anse d'amphore en bronze, du Musée de l'Ermitage, publiée ici même, par M. Podschiwalow[1]; il rappelle, aussi une autre anse d'amphore en bronze, du Musée du Louvre, décrite par M. de Villefosse[2]. Au reste, les monuments ornés de têtes de Méduse, de face, sont nombreux. Si je cite ceux-ci, c'est que les savants qui les ont publiés les placent à la fin du vi<sup>e</sup> siècle ou au commencement du v<sup>e</sup> siècle. La tête de la jambe Piot est d'un style moins archaïque, c'est donc avec raison que MM. Poynter et Murray lui assignent les environs de l'an 420 avant notre ère. Cette date est aussi en corrélation avec la classification des représentations de la Gorgone, telle qu'elle a été proposée par M. Six[3].

Bien que connaissant le lieu précis de l'Italie méridionale où a été trouvée la jambe de bronze, nous nous abstiendrons de toute conjecture sur l'école artistique qui pourrait la revendiquer. Ce n'est que pour mémoire que nous rappellerons combien étaient célèbres les athlètes de Crotone, et quels honneurs éclatants leur décernait leur patrie. Au commencement du v<sup>e</sup> siècle, Pythagoras de Rhegium avait été chargé d'exécuter la statue de l'olympionique Astylos de Crotone; Phyallos, le premier des hoplitodromes, avait aussi la sienne; enfin le sculpteur Daméas avait exécuté celle de son compatriote, le fameux Milon[4].

E. BABELON.

1. *Gazette archéologique*, 1888, pl. 13.
2. *Gazette archéologique*, 1887, pl. 33.
3. Janus Six, *De Gorgone*, Amsterdam, 1885.
4. V. à ce sujet, Fr. Lenormant, *La Grande Grèce*, t. II., p. 9 et suiv.; M. Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, t. I, p. 329-330.

# TERRES CUITES GRECQUES

## DE LA COLLECTION MOORE, A NEW-YORK

(Pl. 17 et 18)

---

Au moment où je me chargeai d'écrire un article sur ces deux terres cuites, on ne pouvait prévoir que M. Moore nous serait bientôt enlevé à la force de l'âge et qu'il ne me lirait plus. M. Moore était un amateur d'une rare distinction, plein de tact et d'expérience dans le choix des objets; artiste lui-même, l'orfèvre le plus estimé du Nouveau-Monde. Il a légué sa collection, valant de cinq à six millions, au Musée métropolitain de New-York. Les figurines dont je vais m'occuper, il les considérait comme deux joyaux de l'art grec. Je suis absolument de son avis.

L'explication des sujets ne fait pas de difficultés. A la planche 17, nous voyons une Vénus marine. Couchée sur un dauphin de grande allure, elle se promène sur les flots. Cette image de femme a une grâce, une jeunesse, une poésie adorables. Elle est là, souriante, sans fierté, irréprochablement belle; une Cléopâtre plutôt qu'une déesse. L'éventail à la droite, elle saisit de sa main gauche la draperie déployée en voile, et que le sculpteur a maniée comme on fait d'une pièce de soie : molle et transparente sur les chairs, puis se gonflant et se raidissant au souffle de la brise. Une stéphané, des boucles d'oreilles, et une amulette suspendue entre les seins, forment la parure de Vénus.

Le motif est connu; on l'a rencontré bien des fois, et des terres cuites analogues ont été publiées dans différents recueils, celle, entre autres, qui se trouve en tête de la Collection Sabouroff[1]; puis le groupe de Myrina, qui porte une signature d'artiste ('Αρτέμωνος)[2]. Mais la terre cuite de M. Moore leur est supérieure par le style, plus simple et plus fort, bien qu'elle date de l'époque impériale romaine. On ne se trompera pas de beaucoup en plaçant toutes ces terres cuites au règne des Antonins, ou plus tard, si l'on veut.

La planche suivante (n° 18) représente une jeune fille étendue sur un rocher qui

1. Furtwängler, pl. 76. — Elle venait d'être publiée par Cartault, *Collection Lecuyer*, pl. N[4]. L'exemplaire de la Collection Hoffmann (mon *Catalogue*, n° 58, pl. XII) s'est vendu 3.800 fr.

2. *Anzeiger zum Jahrbuch des arch. Institutes*, 1889, p. 90.

simule un lit de repos. La tête soutenue par le bras gauche, qui s'accoude sur le lit, elle lève le bras droit et sa main droite effleure le sommet de la tête. M. Cartault déjà faisait remarquer que l'Ariane du Musée du Vatican a exactement la même attitude, et que les deux figures ne diffèrent que par la coiffure et le jet de la draperie[1]. Même l'armille au bras et la nudité du sein se retrouvent sur le marbre du Vatican. Un tambourin est appuyé contre le lit.

Là aussi, il y a une terre cuite toute pareille à citer[2], et dans la collection van Branteghem on voyait une figure semblable, une Joueuse de lyre, assoupie sur un rocher[3]. Les scènes de ce genre se passent dans le séjour des bienheureux, où les mortes se distraient par la musique et les jeux, et se réconfortent par le sommeil.

Il n'arrive pas souvent qu'un ouvrage antique en marbre ou en bronze ait un degré de parenté quelconque avec nos figurines de terre. La ressemblance, pour ne pas dire l'identité, de l'*Ariane* avec la pièce que je publie n'est donc pas sans intérêt, et ce serait à noter si, de l'explication de la terre cuite, une lumière, si faible qu'elle fût, rejaillissait sur l'explication du marbre. On n'est pas d'accord sur la destination primitive de l'*Ariane*. Avait-elle servi de décor à un tombeau de femme? ou faisait-elle partie d'un groupe, avec Thésée ou Bacchus et ses suivants? A l'heure qu'il est, ni l'une ni l'autre de ces hypothèses n'est admise sans contestation, mais la seconde étant impossible à soutenir[4], je crois que la première s'impose de nouveau, et que la figurine de M. Moore lui prête un nouvel appui. Les arguments qu'on a produits pour nier la destination sépulcrale de l'*Ariane* n'ont pas force de preuve; à une morte, disait Friederichs[5], il faut le sommeil de la mort, paisible, immobile, non agité par les rêves. C'était confondre l'idée chrétienne du sommeil éternel avec la fiction antique, infiniment plus gaie et plus vivante.

FRŒHNER.

1. Cartault, 2e *Collection Lecuyer*, pl. 38, 2.
2. Voir la note précédente.
3. Catalogue du *Burlington Club*, n° 156; Catalogue de vente, n° 335.
4. M. Helbig aussi pense que la statue (dont le lit, en forme de rocher, est moderne) n'a pu faire partie d'un groupe. *Oeffentliche Sammlungen in Rom*, t. I, n° 212.
5. *Gypsabgüsse antiker Bildwerke*, 2e édition (par Wolters), n° 1572. — E. Braun, *Ruinen und Museen Roms*, p. 352.

# UNE RÉPLIQUE ROMAINE DE L'HERMÈS DE PRAXITÈLE

(PLANCHE 19)

---

Dans la séance du 8 février 1889, j'ai eu l'honneur de présenter à mes confrères de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le moulage et les photographies d'une statuette romaine, en bronze, d'un style fort médiocre, mais dont le sujet offrait un grand intérêt pour l'histoire de l'art. Je ne savais alors rien ou presque rien de l'origine de ce bronze et je ne pus donner que des renseignements très vagues sur sa provenance. Un seul fait m'avait été affirmé, c'est que la découverte du monument avait eu lieu en Bourgogne[1].

L'année suivante, au mois d'octobre 1890, j'eus l'occasion de revoir à Autun la collection de M. Bulliot et je fus heureux d'y retrouver la statuette en question. Avec son obligeance habituelle, le savant Président de la Société éduenne me communiqua une lettre de M. l'abbé Sonnois, curé d'Auxonne, datée du 3 octobre 1886, et contenant sur ce bronze des renseignements tout à fait précis. Il a été découvert à Champdôtre-lez-Auxonne par un manouvrier qui défonçait son champ, à proximité du lieu dit chemin des Romains.

Ce bronze représente Mercure. Le dieu est debout, appuyé sur la jambe droite; il soutient sur l'avant-bras gauche un enfant nu, à la chevelure longue et régulièrement bouclée; l'enfant est assis dans un pli de la chlamyde et regarde avec envie une grappe de raisin. Mercure tient cette grappe dans la main droite élevée ; il l'agitait sans doute devant l'enfant pour exciter son attention.

Le mouvement du bras droit de Mercure a été faussé par un choc; heureusement ce bras n'a pas été brisé. La main, actuellement rejetée trop en arrière, touche à la chevelure; originairement, elle était levée à la hauteur et un peu en avant du front. Le mouvement du bras droit de l'enfant a été également changé par suite d'une pression ou d'un choc[2]; cela est visible sur l'original : ce petit bras, replié maintenant et comme appliqué sur la poitrine, était tendu en avant pour saisir la grappe. Détail curieux, l'enfant porte sous

1. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1889, p. 13-14.

2. Le pan de la chlamyde qui tombe sous le bras de Mercure est aussi faussé. Il semble, en outre, que les pieds du petit Bacchus, détachés par un coup violent, sont restés dans la main de son père nourricier.

l'autre bras un grappillon qu'il serre contre son sein gauche; on dirait qu'il vient de s'en emparer et que cette conquête a excité en lui le désir de posséder la grappe entière. Mercure, dans la pensée de l'artiste créateur du type, était donc occupé à faire saisir par l'enfant de temps à autre quelques grains de la grappe. Il accomplissait ainsi ses fonctions de père nourricier. Ce serait bien là le ***Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens*** dont parle Pline[1]. J'ajoute que Mercure est coiffé du pétase ailé et que la chlamyde du dieu attachée sur l'épaule droite couvre entièrement son épaule gauche[2].

La composition est exécutée d'une façon très lourde : la tête de Mercure est vulgaire, son corps est épais et disgracieux; l'enfant est peu avenant. Il est facile de s'en assurer et de vérifier les détails que je viens de donner en jetant les yeux sur la planche 19 où la statuette de Champdôtre-lez-Auxonne (n° 2) est reproduite à côté de l'Hermès d'Olympie (n° 1). Ce rapprochement, très instructif, ne contribue pas à faire valoir le bronze romain. On voit de suite la distance qui sépare les deux œuvres. Mais tous les défauts de style disparaissent devant l'intérêt particulier du sujet. La grappe de raisin, parfaitement visible, nous offre le plus précieux des renseignements. La statuette de Champdôtre-lez-Auxonne est, en effet, sans aucun doute, la réplique d'un chef-d'œuvre de l'art attique du IVe siècle, l'Hermès d'Olympie. Cette réplique est naturellement très affaiblie au point de vue du style, mais elle a l'avantage d'être complète et de nous édifier définitivement sur la nature de l'objet que Praxitèle avait placé dans la main droite d'Hermès.

Tout le monde sait que, le 8 mai 1877, date à jamais mémorable dans l'histoire de l'art, au milieu des décombres du temple d'Héra, à Olympie, à la place même indiquée par Pausanias[3], la mission archéologique allemande eut l'insigne bonheur de découvrir, dans un état de conservation relativement merveilleux, la célèbre statue de Praxitèle[4]. Il ne manquait que l'avant-bras droit et la partie inférieure des jambes comprise entre le genou et le pied. L'enfant Dionysos, placé sur le bras gauche d'Hermès, semblait fixer avec une vive attention un objet que son père nourricier devait lui montrer de la main droite. Malheureusement, il était difficile de dire quel était cet objet, car l'avant-bras droit d'Hermès avait disparu et, malgré toutes les recherches, il ne put être retrouvé. L'imagination des critiques se donna carrière. Les uns prétendirent qu'Hermès portait dans sa main droite élevée un de ses attributs ordinaires, une bourse; il amusait

1. *Hist. natur.*, XXXIV, 87. Mais Pline attribuait à Céphisodote l'œuvre dont il parle. — Cette remarque fournit un argument en faveur de l'opinion de Rayet, *Etudes d'archéologie et d'art*, p. 68.

2. La base sur laquelle repose le bronze est antique mais étrangère à la statuette; elle vient d'Autun.

3. Pausanias, V, 17, 1.

4. Voir les *Ausgrabungen zu Olympia* et les mémoires spéciaux de Treu, *Hermes mit dem Dionisyosknaben*, Kékulé, *Der Kopf des Praxitelischen Hermes*, Brunn, *Deutsche-Rundschau*, 1882, etc.

l'enfant, disait-on, en agitant cette bourse et en faisant résonner les pièces d'or ou d'argent qu'elle contenait. Cette supposition semblait assez naturelle.

Quelques-uns pensèrent à un caducée, à un sceptre, à des crotales; on alla même jusqu'à la corne d'abondance. — D'autres érudits soutinrent que l'objet qui excitait l'attention et la convoitise de l'enfant devait être une grappe de raisin; ces derniers citaient à l'appui de leur opinion deux peintures de Pompéï représentant un jeune Satyre, dans une attitude absolument semblable à celle de la statue d'Olympie, soutenant de la main droite une grappe de raisin et la montrant à un petit Eros ailé, assis sur son bras gauche [1].

Ces peintures de Pompéï dérivent exactement du chef-d'œuvre de Praxitèle. Aussi, beaucoup de bons esprits adoptèrent-ils le complément qu'elles fournissaient et dans plusieurs grands musées, on exposa le moulage de la statue d'Olympie tenant de la main droite une grappe de raisin. La question semble maintenant tranchée en faveur de cette dernière opinion, d'autant plus sûrement que le bronze de Champdôtre-lez-Auxonne n'est pas le seul monument qui vienne confirmer cette hypothèse.

Au moment où je présentais à l'Académie le moulage et les photographies de cette statuette, M. Ch. Pfister signalait de son côté un second monument, d'un style encore plus vulgaire, sorti comme le bronze de Champdôtre-lez-Auxonne, du sol de notre vieille Gaule et offrant, pour la solution de la même question, un intérêt de même valeur. C'est une stèle dont le bas est brisé, œuvre informe d'un tailleur de pierre gaulois. Elle a été découverte à Hatrize, près Briey (Meurthe-et-Moselle) [2]. Mercure, reconnaissable aux deux petites ailes qui surmontent sa chevelure courte et bouclée, y est représenté de grandeur naturelle. Il porte sur le bras gauche un enfant qu'il regarde avec amour, tandis que de la main droite il soulève et lui montre une grappe de raisin colossale. La chlamyde du dieu est attachée sur l'épaule droite et, couvrant par devant la moitié de la poitrine, elle vient retomber sur le bras gauche. L'enfant lève le bras droit pour saisir la grappe; ses pieds se perdent dans la draperie.

Cette sculpture est exécutée avec une absence totale de sentiment artistique; l'ouvrier gaulois n'a observé aucune proportion. Le bras de Mercure (dans sa partie postérieure) est trop court; ses mains sont trop longues. Quant à la grappe de raisin, elle est véritablement immense; on dirait qu'elle se présente à nous sous des proportions aussi gigantesques comme pour attirer notre attention d'une manière spéciale. Il est impossible de ne pas être frappé par sa vue; c'est là l'essentiel.

Un troisième monument est connu depuis longtemps, mais imparfaitement, je crois;

1. A. Furtwangler, *Der Satyr aus Pergamon*, pl. III, nº 6; Von Rhoden, *Jarhbuch des kaiserl. deutsch. archäolog. Instituts*, 1887, pl. 6.

2. Cf. dans le *Journal de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 38e année, 1889, p. 10 et sv. le mémoire de M. Ch. Pfister, *Un monument de Mercure trouvé à Hatrize*, avec une planche en héliogravure.

il est important de le rappeler. En traversant Turin, le 9 octobre 1891, j'ai revu au musée de l'Université la jolie patère-casserole en argent, souvent citée, dont le manche porte en relief une réplique de l'Hermès de Praxitèle. Mon savant confrère, M. Fabretti, a bien voulu me la mettre en mains et j'ai parfaitement constaté, à l'aide d'une loupe, dans la main droite élevée du Mercure la présence d'une grappe de raisin que le dessin publié par Arneth[1] laissait à peine soupçonner mais ne permettait pas de reconnaître clairement. D'après ce petit dessin, et d'après ceux qui en dérivent avec une interprétation plus ou moins fidèle, on pourrait se tromper facilement et croire à la présence d'une bourse; l'erreur n'est plus permise aujourd'hui.

Ainsi voilà trois répliques romaines de l'œuvre de Praxitèle, le bronze de Champdôtre-lez-Auxonne, la stèle de Hatrize et la patère d'argent du musée de Turin qui, toutes trois, permettent de compléter d'une manière certaine le bras droit de la statue d'Olympie. Rien ne paraît plus concluant que ces trois témoignages.

Nous avons fait reproduire, pour compléter la planche 19 et y introduire une sorte de symétrie, un petit bronze d'un travail très fin (n° 3) qui appartient à la collection du Louvre. Il a été décrit par A. de Longpérier[2] et il a été l'objet d'une notice plus étendue de M. Ch. Waldstein[3]. Longpérier, dont le catalogue est bien antérieur aux découvertes d'Olympie, y reconnaissait un Néron jeune, portant sur son bras gauche Britannicus dans un pan de sa chlamyde. Aujourd'hui que l'attention a été attirée sur les répliques de l'Hermès de Praxitèle, personne ne pourrait songer à soutenir l'attribution du savant archéologue. On remarquera toutefois que sur ce bronze, de style grec et d'une époque bien antérieure à la statuette de Champdôtre-lez-Auxonne, la chlamyde présente la même disposition que sur le bronze romain.

Nouée sur l'épaule droite, elle entoure le cou et, couvrant toute la partie gauche de la poitrine, elle vient s'enrouler autour de l'avant-bras gauche, formant ainsi entre la poitrine et le bras une sorte de récipient protecteur, prêt à retenir l'enfant, au cas où il perdrait l'équilibre et glisserait en avant. Cette disposition est très différente de celle que le maître grec avait adoptée. Dans l'œuvre originale de Praxitèle, Hermès est entièrement nu; la draperie ne vient pas troubler la grâce des mouvements; elle ne nuit en rien à l'harmonieuse attitude de ce corps plein de souplesse et d'élégance; simplement jetée sur le bras, elle retombe toute entière sur un tronc d'arbre qui sert lui-

1. Joseph Arneth, *Die antiken Gold und Silbermonumente in Wien*, 81, S. XI, 4. Conze et Benndorf, *Vorlegeblätter fur archaeologische Uebungen*, série A, taf. XII, 10. — Au musée de Turin, cette casserole porte le numéro 539; on ignore sa provenance. Sur cette réplique, l'enfant est assis sur un pilastre.

2. *Notice des bronzes antiques du Louvre*, n° 655.

3. *Hermes with the infant Dionysos, bronze statuette in the Louvre* (extr. de *Journal of hellenic studies* 1882).

même d'appui et de soutien au dieu. Cette disposition, heureuse dans une œuvre en marbre, de grandes dimensions, qui avait besoin d'une base large et solide, ne produisait probablement pas un effet aussi satisfaisant dans les réductions[1]. L'industrie introduisit, à l'époque hellénistique, la modification que nous remarquons sur nos deux statuettes, modification qui permit de supprimer le tronc d'arbre et de donner ainsi plus de légèreté à la base en en diminuant la largeur. Malheureusement le chef-d'œuvre ainsi modifié perdit tout son charme. Le point d'appui étant supprimé, le corps du dieu fut forcément redressé; dès lors l'inclinaison si gracieuse de la tête disparut; toute l'harmonie fut troublée et l'équilibre rompu.

Une seconde particularité de la statuette du Louvre, c'est que la tête d'Hermès est surmontée de deux petites ailes en partie brisées. On remarque en outre dans la chevelure, derrière et autour de la tête, une dépression sensible à la place même que devait occuper un bandeau ou un serre-tête destiné à maintenir ces ailes. Faut-il y voir la confirmation de la conjecture de M. A.-H. Smith[2], reprise par M. Ch. Waldstein[3], conjecture d'après laquelle l'Hermès d'Olympie aurait porté autour de la tête un bandeau de métal garni d'ailes? La chose est possible. On doit observer que ces ailes se retrouvent également sur la tête du Mercure d'Hatrize et sur celle du Mercure de Gundershofen en Alsace. Sur d'autres répliques, la tête du dieu est coiffée du pétase ailé.

Une troisième remarque a trait à l'expression du visage. Dans l'œuvre originale et dans les trois répliques dont j'ai parlé plus haut, Hermès regarde avec une véritable tendresse la figure et les mouvements de l'enfant; le jeune Dionysos a les yeux fixés sur la grappe, objet de son désir. Les deux personnages ont donc chacun leur objectif, et c'est la présence de la grappe qui motive l'animation des physionomies. Sur le bronze

1. Parmi les répliques connues de l'Hermès de Praxitèle la statue Farnèse, gravée en 1594 dans le recueil de J.-B de Cavalleriis, statue qui devait être *en marbre et de dimensions analogues à celles du chef-d'œuvre d'Olympie*, présente seule la même disposition de la draperie. Il est à peu près certain que le dessin nous la présente retournée, comme cela arrivait constamment dans les recueils du genre de celui de J.-B. de Cavalleriis. Il en résulterait que l'enfant reposait non pas sur le bras droit mais sur le bras gauche. Il serait particulièrement intéressant de connaître les restaurations subies par cette statue; malheureusement elle semble perdue aujourd'hui. Le bras abaissé était-il moderne? son mouvement est incompatible avec l'attitude d'Hermès. — Sur les autres répliques tantôt la chlamyde est attachée sur la poitrine et retombe en arrière (patère de Turin, monnaie d'argent de Pheneos en Arcadie), tantôt elle est agrafée sur l'épaule droite et recouvre du côté gauche la poitrine et le bras (bronze de Champdôtre-les-Auxonne, bronze du Louvre), tantôt elle repose simplement sur l'épaule gauche et sur le bras qui soutient l'enfant (bas-reliefs de Mannheim, de Carnuntum, de Gundershofen, bronze de Zurich). On peut se rendre facilement compte de ces différences en jetant les yeux sur la planche où M. Benndorf a si heureusement groupé les monument représentant Hermès avec l'enfant Dionysos, *Vorlegeblätter für archaeologische Uebungen*, série A, taf. XII, n. 1 à 14. Sur le bronze découvert à Marché-Allouarde près de Roye (Somme) et publié par M. Alfr. Danicourt (*Revue archéologique*, 1884, 3e série, t. IV, p. 72, pl. XVI,) la chlamyde a tout à fait disparu.

2. *Journal of hellenic studiens*, 1882, p. 81.

3. *Op. cit.*

du Louvre, on ne voit rien de semblable; toute trace d'émotion semble avoir disparu. Le visage d'Hermès est absolument froid; son regard et celui de son nourrisson paraissent se diriger dans le vide; l'enfant, du reste, au lieu d'être tout à fait tourné du côté d'Hermès, fait face au spectateur.

Ce fait a son explication dans le mouvement du bras droit qui est abaissé au lieu d'être élevé. Dès lors il ne portait pas la grappe et tout l'intérêt de la petite scène est détruit par cette suppression. La grappe était en effet le trait d'union entre l'affection du père nourricier et la gourmandise de son nourrisson; sa présence est indispensable pour donner au groupe toute sa valeur au point de vue sentimental. Les impressions que subissent les deux personnages disparaissent avec elle. Quoique l'avant-bras droit soit brisé sur la statuette du Louvre, on peut supposer que la main de ce côté soutenait une bourse comme sur le bas-relief de Carnuntum [1]. Je ne crois pas au caducée proposé par M. Ch. Waldstein.

Sur le bas-relief de Carnuntum, Mercure regarde également devant lui sans prendre aucun intérêt à l'enfant; il tourne même les yeux du côté opposé. Sur le même bas-relief, la tête du jeune Bacchus manque, mais son corps est entièrement posé de face et le regard devait se diriger en avant, car il n'avait rien à chercher du côté de Mercure dont le bras droit abaissé soutient une bourse. Une statuette en bronze appartenant à l'Antiquarium de Zurich rentre dans la même série de répliques, ainsi qu'une empreinte en plomb trouvée à Smyrne et conservée à Athènes, au Varvakeion. Il est impossible de saisir l'aspect des physionomies sur une representation aussi petite et aussi peu nette (je parle du visage) que celle de l'empreinte de Smyrne, mais sur le bronze de Zurich on distingue sans peine les deux particularités que je viens de signaler : le bras droit abaissé et, comme conséquence, le regard de Mercure se détournant de l'enfant; la tête de Mercure est même tout à fait inclinée du côté opposé à l'enfant. La main droite tenait certainement une bourse; par malheur cette main est brisée et a disparu.

Il résulte de ces dernières observations que le bronze du Louvre, le bas-relief de Carnuntum, la statuette de Zurich et leurs similaires forment une série de répliques ou d'imitations tout à fait différentes de celles que nous fournissent le bronze de la collection Bulliot, la stèle de Hatrize et la patère de Turin. Ces imitations se distinguent par des modifications profondes, dont la plus importante est l'abaissement du bras. Cet abaissement a pour conséquence directe la suppression de la grappe remplacée par une bourse; la disparition de la grappe entraîne à son tour un changement complet dans la direction des regards et dans l'attitude de l'enfant et de son père nourricier.

Notre planche 19 sur laquelle le marbre d'Olympie est reproduit entre le bronze de la

1. O. Benndorf, *Mercurrelief von Carnuntum* (dans *Archaeolog. epigr. Mittheilungen aus Oesterreich*, II, 1878, taf. I).

collection Bulliot (n° 2) et le bronze du Louvre (n° 3) établit clairement la différence des deux types représentés par ces statuettes.

Malgré ses défauts, qui sont ceux de l'époque à laquelle elle a été exécutée, la réplique la plus fidèle et la plus utile aux historiens de l'art antique est celle que nous fournit le bronze de Champdôtre-lez-Auxonne, dont l'importance au point de vue archéologique ne saurait être désormais méconnue.

Ant. HÉRON de VILLEFOSSE.

---

## SCÈNE DE FUNÉRAILLES

### DESSIN D'ANTONIO DEL POLLAJUOLO

(PLANCHE 20)

---

Dans son excellent supplément à la notice des dessins du Louvre, le regretté conservateur des peintures, Both de Tauzia, a consacré à Antonio del Pollajuolo une très intéressante notice, pleine de renseignements précieux sur les dessins de maîtres conservés dans les musées étrangers, en particulier sur ceux que possède la galerie des Offices, à Florence. Parmi les dessins conservés dans d'autres collections, il a signalé celui dont nous publions aujourd'hui la reproduction, dessin dont l'étude nécessiterait de longs développements au sujet du caractère très particulier des œuvres de Pollajuolo. C'est dans le but de fournir à Tauzia l'occasion d'écrire cette notice que nous avions fait reproduire le dessin de la collection Sir Richard Wallace; mais la mort vint presque aussitôt interrompre son travail à peine commencé, et force nous est aujourd'hui de reproduire simplement la courte mention qu'il lui a consacrée dans son catalogue :

« Grand dessin de l'ancienne collection Praun, de Nuremberg, gravé en fac simile par Prestel, dans le recueil de cette collection, sous le nom d'A. Mantegna, représentant, dit l'inscription, la mort de Gattamelata, fils du célèbre condottiere et condottiere lui aussi : son tombeau se trouve dans l'une des chapelles de Saint-Antoine, à Padoue. La légende du dessin ne présente aucune certitude.

« Dans le dessin, le cadavre nu de Gattamelata, étendu, est entouré d'hommes et de femmes la plupart nus, exprimant par leurs gestes et leurs cris la plus violente douleur. — A la plume et au bistre, sur papier jaune. Hauteur : $0^{m}$ 270; largeur : $0^{m}$ 440. Avant d'appartenir à Sir Richard Wallace, ce dessin faisait partie de la petite collection d'un amateur de Paris qui l'avait acquis en 1868. Une copie ancienne se trouve au Cabinet des Estampes de Munich. » Cette copie a été publiée par M. L. Courajod, dans l'*Art*, en 1879, dans l'article intitulé : *Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza* (p. 43 du tirage à part.)

E. MOLINIER.

---

# LA COLLECTION SPITZER

(Pl. 21 à 34)

---

D'ici à peu de semaines la Collection Spitzer va être dispersée; il n'en subsistera que le souvenir et un catalogue monumental, magnifique répertoire de monuments pour l'étude de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance, bien fait pour accentuer les regrets désormais superflus de ceux qui ont rêvé de fixer à jamais toutes ces richesses dans notre pays. Il s'est passé pour le Musée Spitzer ce qui s'est toujours passé en France lorsqu'il s'est agi de la vente d'une grande collection; on aurait eu le droit d'être surpris qu'il en fût autrement : nous admirons et dénigrons à outrance, tour à tour, et avec la même facilité; quand je dis nous, j'entends ceux qui s'occupent des arts. Et puis nous sommes fort étonnés que ceux qui ne sont point dans le secret, le jour où on leur demande de dénouer les cordons de leur bourse pour accomplir nos vœux, fassent alors les difficiles ou se refusent catégoriquement à payer nos fantaisies. Les uns et les autres ont tort : les premiers d'admirer ou de répandre sur une collection les bruits les plus mauvais et les plus perfides avec une légèreté inconcevable; les seconds de ne pas mieux se renseigner. Que n'ai-je pas entendu dire sur la collection Spitzer! les uns prétendaient que le Louvre ou le Musée de Cluny étaient, à côté d'elle, de simples musées de chefs-lieux de canton; les autres que ce n'était qu'un ramassis d'objets truqués, restaurés, refaits ou même faits de fond en comble; ce qui, par parenthèse, n'était guère poli pour votre serviteur et les collaborateurs dont les noms resteront attachés au *Catalogue*. Mais à quoi bon récriminer? ce qui est fait est fait; la Collection Spitzer quittera en grande partie la France pour aller enrichir les musées étrangers, et les mêmes objets que l'on dénigrait si fort rue de Villejust deviendront admirables le jour où ils seront exposés dans les vitrines de Berlin ou de Londres : singulière façon de comprendre le patriotisme qui consiste à nous dépouiller volontairement pour donner à nos voisins des armes pour nous combattre.

Avant que l'œuvre de dispersion fût accomplie il nous a semblé utile de mettre sous les yeux des lecteurs un certain nombre de monuments de la Collection Spitzer; nous avons reçu la gracieuse autorisation de nous servir de quelques-unes des planches du *Catalogue*, ce qui me permettra de faire ressortir le mérite des différentes séries qui composent le Musée. Je ne referai pas avec le lecteur une promenade à travers toutes les

salles; cela a déjà été fait tant de fois que nous risquerions de retomber dans des redites, et d'ailleurs ce n'est pas au point de vue pittoresque que l'on peut se placer dans une revue telle que la *Gazette archéologique*. Il me suffira de rappeler les séries qui composent la Collection Spitzer, et de signaler un certain nombre des principaux monuments qu'on y rencontre. Voici l'ordre de ces séries telles qu'elles ont été décrites dans le *Catalogue* :

Antiques (Terres cuites et bronzes). — Ivoires. — Orfèvrerie religieuse. — Tapisseries. Émaux peints. — Meubles et bois sculptés. — Faïences de Saint-Porchaire. — Faïences de Bernard Palissy. — Cuirs. — Orfèvrerie civile. — Incrustations sur métaux. — Peintures sur verre. — Verrerie. — Vitraux. — Bijoux et bagues. — Grès. — Coutellerie. — Faïences italiennes, hispano-moresques et orientales. — Sculptures de la Renaissance : pierre, marbre, terre-cuite, bronze. — Plaquettes et médailles. — Dinanderie. — Gemmes. — Horloges et montres. — Instruments de mathématiques. — Manuscrits et miniatures. — Dessins et tableaux. — Cires. — Étoffes et broderies. — Jeux. — Coffrets. — Armes.

Cette simple énumération est plus éloquente que tous les éloges que l'on pourrait faire de la collection, si l'on songe que cet ensemble se compose de près de 4.000 numéros.

La collection des Antiques, que Spitzer n'avait jamais considérée que comme une sorte de préface à son musée, compte un certain nombre de terres-cuites grecques, des statuettes en bronze, des miroirs, etc., etc. J'en détache la ciste de Palestrina, monument hors ligne qui provient de la collection Alessandro Castellani, et qui ferait bonne figure pour n'importe quel musée d'Europe. Je ne puis mieux faire que d'emprunter au Catalogue l'érudite description qu'en a donné M. Frœhner, auquel a été confié le soin de décrire cette série.

(Planche 21)

« *Ciste latine de Palestrina.* — Cette ciste, trouvée en 1864 dans la nécropole de Palestrina (l'ancienne *Praeneste*), est d'art latin et remonte au v<sup>e</sup> siècle de Rome. Les sujets qui y sont gravés et les légendes qu'elle porte l'ont rendue célèbre. Elle se compose : 1° d'une boîte cylindrique, montée sur trois griffes et munie de petites chaînes. Les chaînes, passées dans des anneaux mobiles, sont suspendues comme on suspend des guirlandes; 2° d'un couvercle, dont l'anse représente une femme faisant la culbute. C'est une équilibriste nue, mais chaussée de souliers et portant une bandelette dans les cheveux. Un anneau est fixé au centre du couvercle, sous la figurine.

« (*a*) *Cylindre.* — Une femme, appelée *Doxa*, mais ressemblant plutôt à Vénus, tient une colombe dans sa main gauche levée. Elle est parée d'une spendonè, d'un collier à penditifs et de boucles d'oreilles d'une forme très originale. Le buste à découvert, elle porte la main droite à la hanche pour retenir sa tunique, et se tourne vers une autre

femme, *Ladumeda,* placée à ses côtés. Celle-ci se présente de face, les jambes croisées, et s'appuie contre un Terme à barbe cunéiforme, coiffé d'un modius. Elle est drapée, chaussée de souliers, parée d'un collier de perles et de pendants d'oreilles; ses mains tiennent le licou d'un daim à la peau tachetée. Le mot *Ladumeda* équivaut à *Laomeda*; mais il ne paraît pas contestable que cette figure soit une Diane.

« Derrière le Terme, on voit un jeune guerrier cuirassé, armé d'une lance et conduisant deux chevaux par la bride. D'après l'inscription, c'est Ajax, fils d'Oïlée (*Aiax Ilios,* Αἴας Οἰλῆος), roi des Locriens, qui vient prendre part à des jeux équestres. Une colonne cannelée, d'ordre ionique, marque le point de départ des cavaliers; en effet, sur une tablette qu'on y a clouée, on lit le mot *leces* (en latin archaïque pour *leges*). *Lex* ne peut signifier ici que le règlement des courses.

« Après ce groupe, le plus important de la composition, nous rencontrons d'abord un jeune homme nu (*Soresios*), armé d'une épée et de deux lances. Il porte sa tunique sur l'épaule et pose la main droite sur un cippe. Un vieillard, Agamemnon (*Acmemeno*), le haut du corps nu, s'appuie sur un bâton noueux et porte la main gauche a sa barbe. Il est suivi d'un éphèbe (*Istor*) qui porte la main droite au visage, et dont le vêtement laisse à découvert jambes et poitrine. Les écuries se trouvent sur le second plan, où deux têtes de chevaux sont encadrées dans des châssis. C'est là une des abréviations familières à l'art antique.

« Plus loin, une femme drapée (*Lavis*), parée d'un collier de perles, de bracelets et de boucles d'oreilles, se montre de face, le bras droit levé. Puis un groupe bachique vient clore cette longue série de figures : *Silanus,* sous les traits d'un jeune Satyre, embrasse une nymphe dépourvue de draperies, quoique ornée de bijoux. Le Satyre porte en guise de collier une branche de lierre et tient une coupe à la main.

« Nous ignorons malheureusement à quel fait ou à quelle fable se rattache le sujet de la ciste. Étrusques et Latins avaient une manière à eux d'interpréter les mythes grecs, et plus d'une fois nous sommes dans l'impossibilité de rien y comprendre.

« Une frise de palmettes, alternant avec des fleurs de lotus, règne dans le haut; la bordure inférieure, très gracieuse, se compose de colombes et de chouettes perchées sur des palmettes renversées.

« (*b*) *Couvercle.* — Une Néréide, parée d'un collier et d'un bracelet, le buste à découvert, est assise sur un hippocampe et tient un rameau à la main droite. Plus loin un homme nu et barbu, portant un vase à col godronné, se cramponne à l'encolure d'un monstre marin et le suit à la nage. Un dauphin prend ses ébats près de lui. Enfin un Silène ventru (*Ebrios,* l'homme ivre), couronné de lierre, est accroupi de face, levant le bras droit et s'appuyant de la main gauche sur le sol.

« (*c*) Les attaches des trois pieds de la ciste représentent chacune, en bas-relief découpé, un Amour en deuil. Le buste de face, les jambes de profil, le dieu met son

genou droit en terre en s'accoudant sur le genou gauche. L'une de ses mains soutient la tête, l'autre porte un objet indistinct, peut-être un petit flambeau[1]. »

Les ivoires de la Collection Spitzer forment une série fort nombreuse; on y compte 171 pièces du v^e au xvii^e siècle : c'est dire qu'il n'est pas un musée public qui ne montrerait avec orgueil une pareille réunion de monuments, qui nous permet de suivre pas à pas l'histoire de la sculpture pendant une longue suite de siècles. Sans parler de véritables merveilles, telles que le grand triptyque représentant la *Légende de la mort de la Vierge*, un des plus beaux ivoires français du xiii^e siècle qui existent, ou de pièces archéologiques ou historiques de premier ordre, telles que la selle de Frédéric, roi de Sicile, qui suffirait à rendre célèbre un musée, on trouve encore, en des monuments plus modestes, ample matière à des études intéressantes. Voici, par exemple, deux feuillets de diptyque (planche 22) qui peuvent être considérés comme des échantillons fort curieux des premiers temps de l'art byzantin. L'une de ces plaques représente saint Pierre, l'autre saint Paul; toutes deux sont sensiblement de même époque et appartiennent au même courant artistique.

On me permettra de reproduire ici la description de ces feuillets de diptyque, telle que je l'ai donnée dans le Catalogue :

*Saint Pierre.* — Le saint, debout, de face et sans nimbe, est chaussé de souliers découverts qui laissent apercevoir des chausses figurées par des lignes croisées. Il est chauve et porte une couronne de cheveux frisés comme sa barbe. De la main droite, il bénit à la latine; de la gauche, il tient un livre fermé dont la couverture est ornée d'une croix à branches égales; un lien, passé autour de son poignet, soutient trois clefs.

Cette image est placée sous une arcade en plein cintre portant sur deux colonnes à fût cannelé en spirale, surmontées de chapiteaux à larges feuilles rappelant par leurs dispositions le chapiteau corinthien; l'abaque, très volumineux, est orné d'une croix. L'arcade est également décorée de feuillages et fermée par une coquille et deux rideaux semés de croisettes. La feuillure qui contourne le bord de la plaque indique qu'il existait autrefois une bordure. (Hauteur : 0^m 335. — Largeur : 0^m 125.)

La contre-partie de cette plaque existe au Trésor de l'ancienne cathédrale de Tongres[2]. Elle représente saint Paul debout et bénissant à la grecque, ce qui prouve que la partie gauche de notre plaque, où l'on voit la main de saint Pierre bénissant à la latine est une

1. Ce monument, signalé dans les *Annali dell' Instituto*, 1864, p. 366, a été publié par R. Schœne dans le même recueil, 1870, p. 335 (*Monumenti*, t. IX, pl. 22-23). Voir, pour les inscriptions, R. Garrucci, *Sylloge inscript. latinarum*, n° 525. — Ancienne collection Al. Castellani (vente de Paris, *Catalogue*, n° 359). — Hauteur : 0^m,36. — Diamètre : 0^m,22.

2. L'ivoire de Tongres a été gravé dans Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2^e édition, t. I, 194, fig. 195.

restauration. Originairement, ces deux plaques ont peut-être fait partie d'une image composée de cinq pièces; les traces d'attache qui subsistent au revers de notre feuillet semblent indiquer qu'il occupait la gauche de cet ensemble. Quoi qu'il en soit, au dos de la plaque du Trésor de Tongres, on lit, écrits à l'encre et en capitales, les noms de six évêques de Tongres, puis de Liège, depuis Artger († 885) jusqu'à Baudry († 959).

*Saint Paul.* — Le saint debout, de face et sans nimbe, est chaussé de sandales. Il porte les cheveux courts et une longue barbe en pointe. De la main droite, ramenée vers la poitrine, il bénit; de la gauche, il soutient un livre fermé dont la reliure est ornée d'une croix. Cette image est placée entre deux colonnes supportant une architrave surmontée d'un arc de fausse architecture en plein cintre, encadrant une coquille. Sur l'architrave on lit, dans un cartouche, l'inscription : SCS PAVLVS, tracée en capitales romaines. Les fûts des colonnes sont cannelés en spirale et surmontés de chapiteaux feuillagés dont l'abaque est orné d'une croisette. Derrière le saint, entre les colonnes, pend un rideau suspendu à une tringle, décoré d'un semis de croisettes et terminé par une frange à sa partie inférieure. Une feuillure est ménagée à droite et à gauche dans l'épaisseur de la plaque. (Hauteur : $0^{m}$ 326. — Largeur : $0^{m}$ 134.)

Cette plaque offre, comme la précédente, de nombreux points de ressemblance avec les bas-reliefs qui ornent le devant de la célèbre chaire d'ivoire de l'évêque Maximien (VI^e^ siècle) conservée à la cathédrale de Ravenne. L'architecture est identique. On remarquera que les chapiteaux sont, comme à Ravenne, surmontés d'un abaque très épais.

Est-il bien nécessaire d'insister sur l'intérêt de pareils monuments que l'on ne rencontre guère d'habitude en des collections formées par de simples particuliers. Sans doute, au point de vue de la beauté du travail, de la correction du dessin, ces feuillets de diptyque ne sont pas irréprochables, mais ils font partie cependant de ces œuvres que l'on ne saurait négliger si l'on veut comprendre les origines d'un art, et leur place est toute marquée dans un musée public entre les diptyques consulaires et les beaux monuments que produisirent les artistes de la Renaissance byzantine du X^e^ siècle.

La collection compte un assez grand nombre de crosses de différentes époques, qui montrent les modifications subies par ce meuble liturgique. Parmi ces pièces, on en peut signaler deux qui, à des points de vue différents, offrent un intérêt capital : l'une, de petite dimension, très probablement d'origine française, nous montre la décoration romane, de mode au XII^e^ siècle, avec toutes ses délicatesses et tous ses caprices ; pour les amateurs de symbolisme, il y a là ample matière à dissertation. Je ne sache pas que l'on puisse montrer un monument d'une exécution plus fine et plus soignée dans la série des bâtons pastoraux, exécutés par les ivoiriers. Tous les archéologues la connaissent, d'ailleurs, et Cahier et Martin l'ont dessinée et commentée au tome IV de leurs *Mélanges*

*d'archéologie*, alors qu'elle était encore en la possession de Carrand père. Il ne sera peut-être pas inutile d'en donner ici la description.

Cette crosse se compose d'un nœud méplat et peu volumineux, sur lequel prend naissance la volute terminée par une tête de dragon. Le nœud est recouvert d'un réseau de feuillages entrelacés et profondément refouillés, au milieu desquels sont figurés un aigle et un lion. La volute, entourée à sa naissance et à la moitié de sa longueur par un cercle de feuilles frisées, est divisée dans sa hauteur en segments par des bandeaux ornés de perles de verre bleu; chacun de ces segments est recouvert d'une course de rinceaux. De la gueule du dragon, dont les yeux sont également indiqués par des perles de verre, naît un large rinceau découpé à jour qui termine la volute et en ferme la circonférence; deux animaux de haut-relief sont sculptés au milieu de ces feuillages d'un côté un lion, de l'autre un aigle. (Hauteur totale : 0ᵐ 145. — Diamètre du nœud : 0ᵐ 045. — Diamètre de la volute : 0ᵐ 058.)

A côté de cette belle crosse est représentée une autre pièce de premier ordre. On sait combien sont rares les ivoires italiens du Moyen Age; généralement, dans la Péninsule, c'est l'os surtout qui a été sculpté et a servi à composer ces coffrets et surtout ces retables souvent de grandes dimensions, dont les Musées du Louvre et de Cluny, et la Chartreuse de Pavie renferment de si intéressants spécimens. Voici pourtant une crosse italienne parfaitement complète, de la volute que surmontent des figures en ronde bosse, à la pointe qui termine le bâton. Cette pièce unique, d'un caractère si tranché et si différent des monuments français de la même époque, a conservé, chose rare, une grande partie de sa dorure et de sa peinture. Si la construction n'en est pas des plus gracieuses, et rappelle un peu trop le style gothique d'au delà des Alpes, il ne faut point s'imaginer cependant que ce soit un monument peu soigné. Son origine est certaine : elle provient de Volterra, et au XIVᵉ siècle, elle a appartenu à un évêque de Gubbio, Benci Aldobrandini, dont les armes sont tracées sur la précieuse custode de cuir noir destinée à la contenir. Car ici tout est complet, et l'oiseau et sa cage ont été précieusement conservés. C'est une œuvre bien intéressante que cette boîte de cuir noir décoré de feuillages et d'animaux repoussés et gravés, divisée à l'intérieur en un certain nombre de compartiments, où viennent prendre place tous les morceaux de la hampe, qui se vissent les uns dans les autres (planche 25). Combien d'autres monuments intéressants du même genre ne contient pas la Collection Spitzer! Aucun musée en Europe ne peut montrer une série semblable de cuirs gravés, gaufrés, estampés ou décorés de peintures; généralement, dans les collections publiques, même dans les musées d'art industriel, ces échantillons d'un art charmant, mais bien dégénéré aujourd'hui, l'art du gainier, ne figurent qu'à l'état isolé; ici la série est complète depuis le XIVᵉ siècle, et à l'aide de ces monuments, M. Alfred Darcel a pu faire revivre, en une savante notice, l'histoire du cuir si obscure et si peu connue.

Si l'on voulait s'arrêter aux pièces d'orfèvrerie religieuse que renferme la Collection — près de deux cents numéros — il faudrait de longues pages pour en faire une simple énumération : châsses, reliquaires et monstrances de toutes formes et de toutes dimensions, crucifix, colombes eucharistiques, calices, ciboires, sont là qui font revivre l'histoire d'un art qui fut l'art par excellence au Moyen Age. Toutes les nationalités y sont représentées l'Allemagne, la France, l'Italie, l'Espagne, et par des échantillons dont beaucoup sont connus et depuis longtemps célèbres. Si l'orfèvrerie de Limoges, du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, par l'abondance des pièces qui la représentent dignement, prouve que c'est en France que Spitzer a formé sa Collection, certains monuments de provenance allemande appartenant à l'art des bords du Rhin ou de pays plus éloignés, montrent qu'il n'a eu garde de négliger de se fournir dans la patrie du moine Théophile de quelques-unes de ces œuvres soignées et curieuses que l'on garde jalousement en des trésors tels que ceux de Trèves, de Cologne ou d'Aix-la-Chapelle. La collection compte quelques-uns — quatre si je ne me trompe — de ces autels portatifs, si rares en France, si rares même que je n'en vois guère de dignes d'être cités que ceux du Trésor de Conques. L'un de ces autels, dont on trouvera ici la reproduction, face et revers, rappelle du reste, par sa forme de tablette, comme aussi celui que possède depuis peu d'années le Musée de Cluny, ceux de la célèbre abbaye. Ce curieux monument (planche 23-24), dont l'exécution n'est pas exempte d'une certaine barbarie, est de nationalité allemande; peut-être même a-t-il vu le jour en Bavière, à la fin du XI<sup>e</sup> ou à l'aube du XII<sup>e</sup> siècle.

Cet autel affecte la forme d'une tablette rectangulaire. La face se compose d'une pierre enchâssée dans une âme de bois et entourée d'une plaque d'argent formant bandeau sur les quatre côtés. Sur cette plaque sont gravés quatre sujets séparés par des frises de feuillages ou de rinceaux; une frise de rinceaux contourne également toute la plaque. Les personnages s'enlèvent en argent sur un fond doré.

A la partie supérieure, on voit le Christ, assis dans une auréole circulaire, la tête entourée d'un nimbe crucifère; de la main gauche il remet un livre à saint Paul; de la droite, les clefs du paradis à saint Pierre. A gauche se tient debout saint Blaise, accompagné de l'inscription suivante, dont les lettres sont placées verticalement les unes au dessous des autres : SCS BLASIVS; — à droite, saint Nicolas, accompagné de l'inscription : SCS NICOLAVS. Tous deux sont nimbés, imberbes, vêtus de la chasuble et du pallium, et tiennent une crosse à la main.

Plus bas, on voit, à gauche, Melchisédech, barbu, accompagné de l'inscription : MELCHISEDECH, et à droite Aaron tenant un encensoir : AARON. Il est barbu et ses cheveux longs sont ceints d'une couronne composée de plaques articulées.

A la partie inférieure est représenté le sacrifice d'Abraham. Abraham, l'épée levée, va frapper Isaac, qu'il tient par les cheveux; la main de Dieu apparaît dans

les nuages. A droite, un autel allumé et un arbre; à gauche, un arbre et un bélier dans un buisson.

*Revers.* — Le revers est entièrement recouvert d'une plaque d'argent décorée de larges rinceaux gravés, terminés par des fleurons encadrant cinq médaillons circulaires, l'un occupant le centre, les quatre autres les angles. Au centre, l'Agneau mystique, debout sur ses quatre pieds et la tête entourée d'un nimbe crucifère; sur un bandeau qui entoure le médaillon on lit : + AGNVS DOMINI. — Dans les médaillons des angles sont représentés les quatre vertus cardinales, sous les traits de femmes vues de face, à mi-corps, et coiffées de couronnes composées de pièces articulées; elles n'ont chacune pour attribut qu'un *volumen*; elles sont accompagnées des inscriptions : + IVSTICIA; — + PRVDENCIA; — + FORTITVDO; — + TEMPERENCIA. — Bordure de rinceaux symétriques.

La tranche est ornée sur ses quatre faces de plaques d'argent gravées de rinceaux; sur la partie antérieure on lit l'inscription suivante : HIC CDNTVR RELIQVIÆ SCI IOHANNIS. PAPT. ET CIRIACI. PANCRACII. KILIAN. MART (*Hic conduntur reliquiæ sancti Johannis Baptistæ et Ciriaci, Pancracii, Kiliani martyrum*). (Longueur : 0$^m$ 255. — Largeur : 0$^m$ 230. — Épaisseur : 0$^m$ 017.)

Mais laissons l'orfèvrerie religieuse pour jeter un coup d'œil sur la vaisselle de table, qui n'est pas moins bien représentée, par des spécimens moins nombreux, à vrai dire, mais dont plusieurs sont absolument d'une importance capitale. Où trouver une salière aussi charmante que ce petit monument à triple étage, soutenu par d'élégantes figures de chimères, dont Androuet du Cerceau semble avoir donné le modèle? Où trouver des pièces plus somptueuses que ces grandes coupes de vermeil, qui rappellent chacune dans de délicats bas-reliefs les principaux évènements du règne de l'un des Douze Césars? Si l'on peut reprocher quelquefois à l'orfèvrerie allemande du XVI$^e$ siècle de manquer de simplicité, de conserver encore en pleine Renaissance certaines des exagérations du style gothique à la fin de sa carrière, pareil reproche, à coup sûr, ne pourra être fait au bocal en argent niellé et doré dont on trouvera ici la reproduction, non plus qu'aux deux salières qui l'accompagnent (planche 30-31). Rien ne choque ici, ni la forme ni le décor, aussi sobres et de bon goût l'un que l'autre. Cette décoration d'arabesques niellées ne se retrouve, il est vrai, que rarement dans l'orfèvrerie allemande de cette époque; on en pourrait citer trois ou quatre exemples, entre autres une superbe coupe, que possède le Louvre, et c'est tout. Certes, l'orfèvre d'Augsbourg, qui a créé le bocal de la Collection Spitzer avait été à bonne école, ou du moins, entre tous les recueils de gravures qui fournirent tant de modèles aux artistes à cette époque, il avait su choisir ceux qui contenaient les conceptions les plus simples et les mieux pondérées.

C'est vers la fin du XVI$^e$ siècle qu'ont dû être exécutées en Allemagne les salières dont les gravures rappellent les délicats ornements que les horlogers ont si souvent placé sur

les boîtiers de montre. A dire vrai, si cette décoration gravée appliquée à de grandes pièces d'orfèvrerie est quelquefois condamnable, ici, dans des objets de si minimes proportions, elle n'a rien de choquant. Les scènes tirées de l'histoire d'Abraham et de Jacob se lisent bien, et les personnages, d'une élégance un peu maniérée qu'on y rencontre, font bon ménage avec les décors repoussés et les fines arabesques qui entourent le saleron.

On a souvent reproché à la Collection Spitzer de ne pas renfermer davantage de monuments appartenant à ce que l'on appelle communément le grand art, et Spitzer lui-même, fort sensible à ce reproche, vers la fin de sa vie, songea à développer son musée dans ce sens. Y serait-il parvenu? peut-être, étant donné le rare bonheur qu'il a toujours eu dans ses acquisitions; mais cependant il était bien tard pour former une série de sculptures hors ligne et de tableaux de choix. Aussi bien, pour ma part, je trouve ce reproche peu fondé, et j'estime qu'en y prenant garde, il risquait de dénaturer sa Collection, formée primitivement avec l'idée bien arrêtée, le but bien défini de faire un musée d'art industriel. Et en adoptant cette ligne de conduite, la sculpture était bien suffisamment représentée dans sa Collection pour faire comprendre les applications du marbre ou de la pierre, du bronze ou de la terre-cuite. Des chenets tels que ceux qui flanquent la grande cheminée du cabinet de travail de la rue de Villejust, des statuettes comme le portrait de Peter Vischer, le *Cavalier antique* d'Andrea Riccio, des bustes tels que le *portrait d'un jeune homme* ou le *portrait d'une femme âgée*, et beaucoup d'autres bronzes, figures, groupes, encriers, lampes ou flambeaux, sont-ils vraiment tant à dédaigner et à reléguer dans les productions de l'industrie, dans le sens que l'on attache d'ordinaire à ce mot? Non, vraiment, toutes ces pièces appartiennent au grand art, et au plus grand. Pour un musée d'art décoratif, pouvait-on trouver meilleur exemple de décoration en marbre que ce grand ensemble que M. W. Bode a restitué à Antonio Lombardi? Cette série de bas-reliefs (pl. 32-33) exécutés en 1508 pour le duc Alphonse de Ferrare, pour décorer une salle de sa résidence, transportée plus tard au château de Sassuolo, constitue une série de modèles du meilleur goût et de la plus grande finesse. Les reproches que l'on peut adresser aux deux bas-reliefs principaux, *La lutte de Minerve et de Neptune, La forge de Vulcain*, n'atteignent pas la partie purement décorative. Si on peut trouver que les figures sont d'une facture sèche et trop précieuse, si on peut les considérer comme de froides imitations de la sculpture antique, on ne saurait méconnaître la grâce et la fantaisie qui ont présidé à l'harmonieux arrangement des feuillages et des arabesques. On chercherait longtemps un spécimen plus complet de la décoration vénitienne, avec toutes ses qualités mélangées à quelques défauts, au commencement du XVIe siècle. Nous ignorons dans quel ordre étaient disposés à l'origine tous ces bas-reliefs; il ne faut donc point porter un jugement sur l'ensemble de ce grand panneau décoratif, mais en considérer tous les éléments un à un; alors vraiment on se

rend compte de la très grande valeur d'un monument devant lequel les portes de tous les musées peuvent s'ouvrir, sans que ces établissements risquent de déchoir. J'en dirai autant des quelques spécimens de l'art des Robbia que Spitzer a recueillis. Sans doute, nous ne trouverons point là certains de ces morceaux d'une extraordinaire suavité, tels qu'on en voit à Florence; mais, à vrai dire, en dehors de l'Italie, trouve-t-on beaucoup de monuments réellement très importants sortis de l'atelier de cette dynastie d'artistes? On compte les beaux morceaux des Robbia. Le Musée de Cluny possède deux admirables *tondi* de Luca, et une très belle Vierge d'Andrea, et c'est tout; quant au Musée du Louvre, il est, sous ce rapport, d'une pauvreté extrême; presque aucune des sculptures en terre émaillée qu'il renferme ne s'élève au dessus du médiocre. La Collection Spitzer peut offrir mieux : le grand retable de l'*Ascension*, qui provient de Città di Castello, est une fort belle œuvre d'Andrea, et le petit bas-relief représentant *la Vierge adorant l'Enfant Jésus* (planche 34) peut, avec toute vraisemblance, se réclamer du vieux Luca. Dans cette charmante sculpture, qui fut jadis acquise en Italie par Eugène Piot, nous retrouvons tout le mysticisme aux allures simples et calmes du chef de la famille, sans l'affèterie et le maniérisme qu'Andrea a parfois imprimés à ses œuvres, même les plus recommandables. Ces spécimens étaient-ils donc si mal choisis pour donner aux artistes une idée de ce que l'on peut faire avec la décoration en terre-cuite polychrome?

Si les plaquettes et les médailles sont bien représentées dans la Collection Spitzer, on peut en dire autant d'une série sous laquelle l'art allemand a surtout brillé. Les médaillons en buis et en pierre de Munich, pour petits qu'ils sont, appartiennent cependant au grand art, et sont de tout point comparables aux plus belles médailles. Les coffrets, les grains de chapelet, les miroirs, les petits bas-reliefs forment la menue monnaie d'un ensemble qui comporte près de deux cents numéros. Dans cette menue monnaie on retrouve des monuments archéologiques de toute rareté, tel que le *flabellum* en buis et en parchemin qui fit jadis partie de la collection Charvet (planche 26-27).

Ce flabellum se compose d'un manche en buis recouvert de sculptures imitant une cordelière terminée à sa partie inférieure par un bouton feuillagé. A la partie supérieure, un pilier octogone surmonté d'un chapiteau orné de larges feuilles frisées sert de support à la gaîne dans laquelle se renferme l'éventail en parchemin, de forme circulaire, décoré d'une bordure de feuillages dessinés en bleu et or. Cette gaîne, de forme rectangulaire, est ornée sur ses quatre faces de deux rangs de niches de style gothique abritant des figures de saints ou de saintes : saint Jacques et saint Pierre, martyrs; — saint Pierre, apôtre, et sainte Madeleine; — un saint évêque et une sainte jouant de la harpe; — sainte Catherine d'Alexandrie et saint Dominique. L'un des côtés de cette gaîne est mobile, collée à l'extrémité de l'éventail et vient s'agrafer au moyen d'une clavette maintenue par une petite chaîne en argent au chapiteau qui termine le manche du flabellum. (Longueur : $0^{m}$ 530. — Diamètre de l'éventail : $0^{m}$ 300.)

Ce monument du XV$^{e}$ siècle est l'un des rares témoins d'un usage liturgique qui, de bonne heure, tomba en désuétude dans la plupart des contrées faisant partie de l'église latine. Linas, qui en a parlé jadis dans la *Revue de l'art chrétien* le tenait pour espagnol, et, à vrai dire, les détails de son architecture, le style des sculptures qui le décorent semblent lui donner raison. Dans tous les cas, c'est un monument des plus curieux et d'une rareté extrême : on ne peut guère citer en fait de *flabellum* que celui de Tournus, entré depuis peu d'années au Musée du Bargello à Florence, avec la collection Carrand, et celui de Canosa, dont Linas a publié un dessin. Cette pénurie s'explique parfaitement, si l'on songe que l'usage du *flabellum*, destiné primitivement à écarter les mouches du calice, ne s'est perpétué que dans l'église grecque; il n'en subsiste guère qu'un souvenir dans la liturgie catholique, dans les éventails en plumes de paon qui, dans certaines circonstances, sont portés devant le Pape.

Mais l'art du bois n'est pas représenté dans la Collection Spitzer que par ces monuments de petites dimensions; les meubles, et surtout les meubles de notre pays, ces œuvres admirables des huchiers du XVI$^{e}$ siècle, comptent de nombreux et respectables échantillons. Quelques-uns sont des pièces célèbres, qui ont maintes fois servi à tracer l'histoire de l'ameublement en France, à l'époque de la Renaissance. Citerai-je ce grand meuble de style lyonnais, qui est venu à Paris des bords du lac de Genève, ou ce dressoir, provenant d'Annecy, que soutiennent deux chimères dans le style de Du Cerceau? Mentionnerai-je les stalles, les sièges, les tables, etc., etc.? C'est une série plus complète qu'en aucun musée. L'art du bois est encore représenté par des sculptures détachées : statues et statuettes, groupes, panneaux, ou enfin des retables tout entiers, avec reliefs peints et dorés, du genre de celui dont on trouvera ici la reproduction (planche 28-29). De travail allemand et du commencement du XVI$^{e}$ siècle, c'est un monument assez rare, chez nous tout au moins, pour qu'il vaille la peine de le signaler.

Ce triptyque est dessiné à sa partie supérieure suivant des courbes et des contre-courbes dérivées de l'accolade. Le centre seul est sculpté; les volets sont peints. Au centre, sous un assemblage de dais d'une riche architecture de style gothique flamboyant, accosté de deux pilastres sur lesquels deux statuettes représentent la scène de l'Annonciation, est figurée la descente de croix. Saint Joseph d'Arimathie tente de soulever le corps du Christ mort, étendu à terre, tandis que saint Jean soutient la Vierge agenouillée qui s'abandonne à sa douleur. A droite s'approche la Madeleine vêtue d'un très riche costume et portant un vase de parfums. Au second plan, on aperçoit deux soldats et la croix. Sur les orfrois des vêtements sont tracées des inscriptions.

Sur le panneau de gauche est peinte la descente de croix; sur le panneau de droite la mise au tombeau. Extérieurement sur les panneaux est représentée en grisaille l'Annonciation. Le soubassement mouluré est orné de découpages de style gothique. (Hauteur : 1$^{m}$ 31. — Largeur (fermé) : 0$^{m}$ 92. — Largeur (ouvert) : 1$^{m}$ 72.)

J'arrêterai ici ces courtes notes sur la Collection Spitzer; c'est un sujet dont, à vrai dire, je n'aime pas trop à parler, car il inspire des réflexions singulièrement amères sur la manière dont on entend la protection de l'art dans notre pays. Mais ce n'est pas cette seule collection, qui va partir de France, qui m'inspire ces réflexions; car ce qui s'est passé pour elle s'est passé pour toutes les autres qui, successivement, se sont éparpillées aux quatre coins de l'Europe, sans nous laisser autre chose que la gloire d'avoir contribué à les former. C'est un mince honneur, à une époque comme la nôtre, où l'on se pique de ne pas avoir seulement des musées par ostentation, mais où l'on veut en faire des établissements d'instruction. On trouve quarante millions pour bâtir un opéra, on ne trouve pas les quelques millions nécessaires pour doter une caisse des musées. Ce n'est pas ici le lieu de discuter si la subvention accordée par l'État au théâtre est utile, ou si l'idée d'une caisse des musées est bonne. Tout au moins, peut-on dire que l'Etat, qui soutient si largement l'art chorégraphique, pourrait aussi accorder d'une façon égale ses encouragements aux arts du dessin. Nous vivons sur cette conviction que les musées français sont les premiers du monde, et que, quoi que fassent les étrangers, ils ne pourront nous dépasser ni même nous atteindre. Ce raisonnement fût-il vrai, n'eussions-nous rien à gagner à acheter une collection comme le Musée Spitzer, on devrait l'acheter cependant, rien que pour enlever des armes à nos voisins et les empêcher de combattre nos industries de luxe avec des modèles qui viennent en grande partie de chez nous. Mais, il y a plus, si les musées de Paris sont assez riches, n'y a-t-il pas les musées de province? Presque tous sont d'une pauvreté qui touche à l'indigence, et pense-t-on que trois ou quatre mille objets, distribués entre les quinze ou vingt musées qui sont aujourd'hui suffisamment organisés, n'eussent pas rendu à l'instruction d'immenses services? Mais c'est une solution dont il faut faire son deuil à l'heure où le marteau du commissaire priseur va entrer en scène.

ÉMILE MOLINIER.

---

# CHRONIQUE

### ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS & BELLES-LETTRES

SÉANCE DU 2 NOVEMBRE 1888.

M. ALOÏS HEISS lit un mémoire intitulé *Essai sur les monnaies frappées en Espagne par les Suèves*. Cette étude doit prochainement paraître dans la *Revue numismatique*.

M. BÉNÉDITE, attaché au département égyptien du musée du Louvre, rend compte de son exploration archéologique de l'île de Philœ. Il a particulièrement étudié un édifice qui, d'après une inscription, fut restauré sous le règne de Nectanébo II; cet édifice, appelé *haït* en égyptien, est bâti en grès de Silsileh désigné dans l'inscription sous le nom de *pierre de Rut*. C'était, suivant M. Bénédite, un pavillon destiné à servir d'embarcadère à la déesse His quand elle partait pour les voyages qu'on lui faisait faire en Ethiopie.

SÉANCE DU 9 NOVEMBRE 1888.

M. HAUVETTE-BESNAULT, maître des conférences à la Faculté des Lettres, communique à l'Académie des fragments d'un travail dont le but principal est de défendre la science géographique d'Hérodote contre les critiques de plusieurs savants modernes. Il démontre, par exemple, qu'Hérodote a eu raison de rejeter les traditions courantes de son temps sur les Hyperboréens, les monts Riphées et la source de l'Ister. Ces traditions n'étaient point aussi justes ni aussi précises que le disent quelques érudits qui récemment se sont efforcés de les réhabiliter.

SÉANCE DU 16 NOVEMBRE 1888.

M. FOUCART donne une traduction du discours de Néron dont le texte grec a été récemment trouvé par M. Holleaux dans les fouilles d'Acraephiæ. Néron prononça ce discours à Corinthe en proclamant la liberté de la Grèce.

M. Foucart annonce en même temps àl'Académie que des fouilles ont été entreprises au temple des Muses, près de Thespies, et se continuent sous la direction de M. Jamot, membre de l'Ecole française de Rome. On a déjà mis au jour les soubassements du temple, des chapiteaux ioniques, des fragments en bronze et diverses inscriptions.

SÉANCE DU 30 NOVEMBRE 1888.

M. DE VOGÜÉ annonce à l'Académie les découvertes qui ont été faites récemment à Carthage, par le R. P. Delattre. Les fouilles du savant missionnaire ont porté sur deux points, la colline de Byrsa et la nécropole de Gamart. A Byrsa, on a mis au jour toute une série de sépultures qu'on peut rapporter aux premiers temps de la Carthage punique. Il a trouvé particulièrement un tombeau analogue à celui qui a été découvert lors de la construction de la cathédrale de Carthage. Les cadavres y étaient couchés sur un lit funéraire et accompagnés de bijoux, d'armes, quelques-unes de ces dernières avec des fragments phéniciens. Dans la nécropole de Gamart, les fouilles du P. Delattre ont fourni lapreuve que cette nécropole ne rem onte qu'à l'époque postérieure à la destruction de la Carthage punique par Scipion : c'est la nécropole de la Carthage romaine et elle avait un quartier réservé spécialement à la colonie juive. M. de Vogüé se propose de revenir ultérieurement sur ces intéressantes découvertes.

SÉANCE DU 7 DÉCEMBRE 1888.

M. J. FLACH communique une notice sur deux manuscrits de la collection Barrois, récemment recouvrés par la Bibliothèque nationale. Ces manuscrits qui portaient, dans la collection Barrois, à Ashburnham Place, les n[os] 285 et 336, ne sont, en réalité, que les deux moitiés d'un même volume, qu'on a falsifiées l'une et l'autre pour les rendre méconnaissables. Ce volume est le manuscrit latin 4.719 de la Bibliothèque nationale, dérobé à la Bibliothèque entre 1840 et 1848. Ce manuscrit contient le traité intitulé : *Exceptiones legum Romanorum*, ouvrage de droit romain attribué à un certain

*Petrus* qui vivait au XIe ou au XIIe siècle; c'est suivant M. Flach, une œuvre italienne complétée ultérieurement en France.

SÉANCE DU 14 DÉCEMBRE 1888.

M. GEORGES PERROT communique, de la part de M. de la Blanchère, le compte rendu des fouilles faites à Aïn-Tonga (Tunisie). Cette localité, l'ancienne Thignica, possédait à l'époque des Sévères, un sanctuaire consacré à Saturne, l'ancien dieu phénicien Moloch, qui s'était romanisé. On a recueilli jusqu'à 426 stèles votives à Saturne, rédigées en latin et sur lesquelles le dédicant est toujours qualifié de *sacerdos*. Au dessous de l'inscription est représenté le sacrifice d'un bœuf.

M. ALOÏS HEISS lit une étude sur les portraits de Gonzalve de Cordoue et sur la date de sa naissance. Les plus authentiques des portraits du Grand Capitaine sont un tableau peint par le Giorgione et conservé à Vienne, et un médaillon de bronze exécuté quand Gonzalve de Cordoue avait déjà 65 ans.

M. S. REINACH lit une note sur un passage de Suétone dans lequel l'historien latin parle d'une collection d'ossements de grands animaux fossiles formée par l'empereur Auguste dans sa villa de Capri. Il montre qu'on a mal interprété ce texte quand on a voulu y voir la preuve qu'Auguste avait organisé des fouilles pour la recherche des antiquités préhistoriques, qu'il avait recueilli d'anciennes armes de bronze et de pierre, qu'il avait reconnu la véritable nature des *céraunies* ou haches de pierre polie qu'on prenait pour des projectiles lancés par la foudre. Il n'y a rien de tout cela dans le passage de Suétone examiné de près par M. Reinach.

M. PHILIPPE BERGER communique des renseignements sur l'histoire de la célèbre inscription bilingue de Malte, phénicienne et grecque, qui a permis à l'abbé Barthélemy, à la fin du siècle dernier, de poser les bases du déchiffrement de l'écriture phénicienne. Cette inscription, qui fut conservée jusqu'en 1870 à la bibliothèque Maza-rine, se trouve maintenant au musée du Louvre. Elle fut donnée en 1782, par le chevalier de Rohan, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

SÉANCE DU 11 JANVIER 1889.

M. GEFFROY, directeur de l'Ecole française de Rome, écrit pour signaler la découverte de 188 nouveaux fragments du célèbre plan de Rome, gravé sur marbre sous Septime Sévère, et qui couvrait l'une des parois du *templum sacræ Urbis* au Forum.

M. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE commence une lecture sur les noms de lieux d'origine romaine en France. Il distingue troisclasses de noms : 1° Les composés comme *Augusto-dunum*, *Cæsaro-magus*, etc. ; 2° ceux qui reproduisent simplement soit des noms d'hommes, comme *Anicius*, *Afranius*, *Turnus*, soit des noms communs comme *Tres Tabernæ*, *Tres Arbores*; 3° les noms dérivés qui sont formés soit d'un nom commun avec addition dusuffix *etum* ou *aria* comme *Robor-etum*, *Asin-aria*, soit d'un nom d'homme avec addition du suffixe *acus* ou *o*, comme *Marci-acus*, *Albuci-o*. Les dérivés de cette dernière classe appellent spécialement l'attention de M. d'Arbois de Jubainville : tantôt ils sont formés avec des gentilices, *Marciacus* (de *Marcius*), *Alucio* (de *Albucius*), etc., tantôt avec des *cognomina* comme *Turnacus* (de *Turnus*), *Caranto* (de *Carantos*). Parmi les premiers, M. de Jubainville en signale qui ont pour base un gentilice dérivé en *enus* ou en *ennius*, comme on en a formé beaucoup à l'époque impériale; tels sont: *Avenacus* (Avenay) du gentilice *Avenus*, dérivé de *Avius*; *Avenio* (Avignon) du gentilice *Avennius*, dérivé d'*Avenus*, etc.

SÉANCE DU 18 JANVIER 1889.

M. E. LE BLANT donne à l'Académie de nouveaux détails sur les fouilles de l'église Saints Jean et Paul au mont Cœlius, à Rome. Selon la tradition, cette église fut bâtie au dessus de la maison qu'habitaient les deux saints et où ils subirent le martyre au temps de Julien l'Apostat. Les fouilles du R. P. dom Germano ont amené la découverte de plusieurs chambres et notamment d'une salle couverte de fresques des VIIIe et IXe siècles. Le culte des saints Jean et Paul est donc demeuré vivant au Moyen-Age sur le lieu même qu'ils avaient habité et où ils avaient souffert la mort.

M. REVILLOUT annonce à l'Académie une acquisition importante qui vient d'être faite par le musée du Louvre. C'est celle d'un rouleau de papyrus sur lequel sont transcrites seize colonnes d'un discours d'Hypéride. On sait le cas que faisaient les anciens de l'éloquence d'Hypéride; ils le plaçaient à côté de Démosthène. Longin assure que dans l'une de ses plaidoieries, le discours contre Athénogène, il avait montré un talent que Démosthène lui-même n'aurait pas su égaler. Nous n'avions jus-

qu'ici qu'un fragment de quelques pages des discours d'Hypéride. Le morceau inédit qui vient d'entrer au Louvre appartient au plaidoyer même contre Athénogène, signalé comme un modèle par Longin. On ne peut encore songer à en donner le texte ou la traduction d'une façon complète, car le papyrus est brisé en parcelles qu'il faut lentement et patiemment rapprocher et remettre en ordre. M. Revillout esplère pouvoir prochainement achever ce travai.

M. Ravaisson lit un mémoire sur les monuments funéraires des Grecs; il s'attache à démontrer que les scènes figurées sur ces monuments se rapportent presque toujours à la vie future et sont supposées se passer dans l'autre monde. Il étudie notamment, à ce point de vue, le groupe de la villa Ludovisi, où l'on a cru voir, en dernier lieu, Electre et Oreste, et le grand bas-relief d'Eleusis à figures colossales.

---

## SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séance du 28 novembre 1888.

M. de Boislisle continue la lecture de son mémoire sur les statues de Louis XIV élevées en province.

M. l'abbé Thédenat communique les photographies de deux fragments d'inscriptions trouvés à Essarois (Côte-d'Or), d'après lesquels il établit que la divinité honorée dans ce lieu était Apollo Vindonnus.

M. Ravaisson présente un buste du Musée du Louvre où il reconnaît, par la comparaison avec les médailles, l'image du grand Pompée.

M. l'abbé Thédenat lit un mémoire de M. Maxe Verly sur des vases à inscriptions bachiques.

M. Courajod communique des moulages exécutés sur des masques en marbre que l'on appliquait sur les statues des défunts dans les tombeaux du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle.

Séance du 5 décembre.

M. de Boislisle continue la lecture de son mémoire sur les statues de Louis XIV.

M. Mowat communique une inscription chrétienne trouvée à Malaga et un sceau en bronze avec la devise *Barbarine vivas*.

M. Durrieu présente la photographie d'une statuette de Vénus en albâtre appartenant à M. Em. George, juge au tribunal de Belfort.

Séance du 12 décembre.

M. de Laigue, associé correspondant, présente un fragment de poterie antique, trouvé à Néris, où sont figurés les jeux du cirque.

M. le baron de Baye communique l'empreinte d'une pierre gravée, chrétienne, provenant d'Alexandrie.

M. Courajod communique ou signale différentes imitations de l'antique exécutées au temps de la Renaissance, notamment un très beau buste en bronze faussement dénommé Euripide, dont il a retrouvé l'original antique à Florence.

M. Courajod présente ensuite un buste en bronze qu'on croit être le portrait de Louis III de Gonzague et qu'il est tenté d'attribuer à Baroncelli ou à Dominico de Paris. Ces deux bustes font partie de la collection de M. Edouard André.

M. Collignon lit un mémoire sur diverses têtes antiques trouvées dans l'île d'Armorgos.

Séances des 19 et 26 décembre.

M. de Laigue lit une note sur un groupe gallo-romain sculpté comprenant deux figures, l'une assise, l'autre debout, et trouvé à Néris.

M. le baron de Baye communique les photographies de plusieurs objets en métal trouvés à Harmignies en Belgique.

M. Rey lit une note sur le lieu nommé *Ad Salinas* dans la chronique de Gauthier le Chancelier; il identifie ce lieu avec le lac de Djabboul, au sud d'Alep.

M. Muntz signale une conjecture de M. Valton au sujet d'un portrait des Offices attribué à Boticelli. Il établit que ce portrait que l'on croyait représenter soit Pic de la Mirandole, soit un inconnu, est, en réalité, un portrait de Pierre de Médicis.

M. Durrieu communique une note sur le miniaturiste Henry d'Orquevaulz qui travaillait à Metz entre 1400 et 1440.

M. d'Arbois de Jubainville présente une série d'observations sur les noms de lieu gallo-romains dérivés de noms propres d'hommes.

Séances des 9 et 16 janvier 1889.

M. l'abbé Thédenat donne lecture d'une note de M. l'abbé Brune sur trois cloches anciennes conservées dans des églises du Jura.

M. Durrieu présente une miniature de Jean Fouquet, provenant du livre d'heures de M. Etienne Chevalier et qui vient d'être acquis par le Musée du Louvre.

MM. le baron de Geymuller et Ch. Ravaisson présentent quelques observations sur un croquis de Léonard de Vinci représentant un cavalier au combat.

MM. Saglio et Courajod communiquent deux statuettes en bronze du xv<sup>e</sup> siècle trouvées en Vendée et acquises par le Musée du Louvre· M. Courajod établit qu'elles ont dû servir, suivant un usage commun dans ce temps, à la décoration d'un autel.

M. Collignon communique une note sur une coupe attique du Musée du Louvre représentant un cavalier.

Séance du 23 janvier.

M. Muntz communique quelques documents sur les édifices élevés à Montpellier par les soins du pape Urbain V (1362-1370), et dont ce pontife confia l'exécution aux architectes du palais d'Avignon, ainsi que la décoration aux ouvriers et artistes employés dans ce palais.

M. Babelon fait connaître deux découvertes numismatiques faites l'année dernière, l'une de monnaies grecques trouvées en Sicile, l'autre de lingots d'or romains trouvés sur la Bodza (Autriche-Hongrie).

M. Mowat montre l'estampage d'une inscription romaine trouvée au hameau de la Folie (Aisne) et communiquée par M. Papillon, vice-président de la Société archéologique de Vervins.

Séance du 30 janvier.

M. Alexandre Bertrand présente un rapport de M. Nicaise sur les objets découverts dans un cimetière gaulois aux Govats, commune de Bussy-le-Château (Marne),

M. Roman communique une petite statuette en bronze trouvée à Vienne en Dauphiné, qui paraît être du iii<sup>e</sup> siècle et représenter une divinité de type oriental.

M. Ulysse Robert lit quelques fragments d'une étude sur les signes d'infamie dont le port était imposé aux Juifs, Sarrasins, hérétiques et lépreux durant le Moyen-Age.

M. Germain Bapst communique la photographie d'un mortier en bronze du xv<sup>e</sup> siècle appartenant à la pharmacie de la ville d'Issoudun.

M. Babelon discute les diverses attributions qui se sont produites au sujet d'une tête de marbre du Cabinet des Médailles considérée à tort, selon lui, pour celle de Titus Quinctius Flamininus.

M. le baron de Geymuller, MM. Emile Molinier et Courajod présentent quelques observations sur l'emploi des plaquettes de Moderno et de Caradosso dans les décorations d'art du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle.

Séances des 6 et 13 février.

M. Frossard, associé correspondant national, présente le calque en couleur d'un carreau de verre émaillé, de la fin du Moyen-Age, provenant de l'église du couvent de l'Escaldieu (Hautes-Pyrénées).

M. Ulysse Robert termine la lecture de son mémoire sur les marques d'infamie dont le port était imposé aux cagots et aux femmes de mauvaise vie.

M. l'abbé Duchesne communique trois inscriptions chrétiennes provenant d'Afrique.

M. Émile Molinier signale deux dessins de Dominique Florentin pour le monument de Claude de Lorraine, à Joinville, conservés dans les collections du Musée du Louvre.

Séance du 21 février.

M. Prost fait une communication sur l'instrument que tient à la main un esclave chassant un oiseau représenté dans une miniature de l'évangéliaire d'Ebon du ix<sup>e</sup> siècle, dont M. Aubert s'était occupé et dont les figures avaient été communiquées à la Societé en 1883. Les instruments en question sont probablement des tisonniers.

M. Muntz signalé la persistance dans l'art du xvi<sup>e</sup> siècle de diverses légendes que l'on croyait généralement avoir disparu avec le Moyen-Age, la légende de Trajan, celles de Virgile, d'Aristote, de la papesse Jeanne, etc.

M. de Barthélemy signale, à propos de la légende de Virgile, la découverte, dans l'ancien cellier du chapitre de Saint-Pierre-de-Troyes, de deux carreaux dont l'un semble représenter Virgile en clerc ou maître d'école tenant une férule.

M. Bapst émet le vœu que les objets d'art des monuments nationaux ne soient pas déplacés à l'occasion de l'Exposition universelle.

M. Roman signale la découverte, à Saint-Hilaire-la-Côte, d'un Mercure, de deux colliers, de deux boucles, de deux pendeloques et de deux monnaies de Titus et de Vespasien, appartenant à M. Chaper de Grenoble, et communique ces objets à la Société. L'enfouissement semble dater de l'époque de Commode.

SÉANCE DU 28 FÉVRIER.

M. DE BARTHÉLEMY signale, de la part de M. le docteur Reboud, la découverte des débris d'un char antique à la Côte-Saint-André (Isère).

M. PROST communique, de la part de M. le comte de Puymaigre, la photographie d'un bas-relief fruste représentant une femme, et sculpté sur un rocher au milieu des bois entre Kedange et Kemplich.

M. COURAJOD expose son opinion sur la nécessité de ne faire ni retouche ni réparation aux œuvres du Moyen-Age et de la Renaissance qui sont exposées dans les Musées et rappelle que ce principe est déjà adopté par le département des antiques, grâce aux efforts de M. Ravaisson Mollien.

M. MUNTZ ajoute aux observations de M. Courajod qu'il serait désirable que le même principe fût appliqué aux monuments d'architecture.

M. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE expose une interprétation nouvelle du vers de Properce où figure le chef gaulois Virdumarus.

SÉANCE DU 6 MARS.

M. ROMAN présente la photographie d'une sculpture décorative exécutée au XVIe siècle par Pierre Bucher, procureur général au parlement de Grenoble, et actuellement conservée au Musée de cette ville.

M. l'abbé THÉDENAT lit un mémoire de l'abbé Batiffol, associé correspondant national à Rome, sur les mesures prises pour sauvegarder les collections du Vatican pendant l'occupation française de 1798 et 1799.

M. BABELON communique le compte rendu fait par M. Lejeay, conservateur du Musée archéologique de Dijon, de la découverte d'un sanglier de bronze et de monnaies gallo-romaines sur la rive gauche de l'Arroux, à Etang (Saône-et-Loire).

M. COURAJOD présente l'estampage d'une inscription qui établit d'une façon certaine la provenance d'un fragment de la décoration sculpturale du château de Gaillon, placé aujourd'hui sur la cheminée de la salle de Houdon au Musée du Louvre.

SÉANCE DU 13 MARS.

M. MOLINIER démontre la fausseté d'un certain nombre d'ivoires prétendus anciens, qui sont actuellement conservés dans le trésor de la cathédrale d'Auxerre.

M. ULYSSE ROBERT lit une note sur la tourelle du XIIIe siècle, qui subsiste encore à Saint-Mandé sur l'avenue de Paris, et qui faisait autrefois partie du mur d'enceinte du parc de Vincennes. Sur sa demande, la Compagnie émet le vœu que cet édifice soit classé parmi les monuments historiques et préservé de la destruction.

M. MUNTZ lit une note sur les épées d'honneur que les papes avaient l'habitude d'envoyer à des princes étrangers ou à des capitaines célèbres. On retrouve des comptes rendus de la bénédiction de ces armes jusque sous le pontificat d'Urbain V.

M. DE LAIGUE, associé correspondant national, présente deux miroirs étrusques provenant de Florence et décrit les sujets non inédits qui y sont gravés.

M. COURAJOD, en son nom et au nom de M. Corroyer, présente une série de sculpture, en bois et de textes qui confirment la thèse émise par eux en 1885 sur l'origine de ces œuvres et sur la signification des marques que les confréries des tailleurs de bois d'Anvers et de Bruxelles étaient dans l'usage d'y apposer au XVe siècle.

M. DE LA MARTINIÈRE, chargé d'une mission archéologique au Maroc, présente le résumé des résultats que ses premières explorations ont donnés dans l'ancienne Mauritanie Tingitane.

SÉANCE DU 20 MARS.

M. OMONT présente un album de spécimens de caractères hébreux, grecs, latins et de musique, gravés au XVIe siècle. Les notes manuscrites qui accompagnent chaque caractère font connaître la date, le lieu, l'objet et le prix de la gravure de la plupart d'entre eux. Cet album, qui a appartenu au célèbre graveur Guillaume Le Bé, vient d'être acquis par la Bibliothèque nationale.

M. ROMAN communique un dessin de l'écusson armorié du XVIe siècle, actuellement encastré au haut d'une fenêtre du même temps, dans la cour de l'Ecole des Chartes, et démontre que les armes qui y figurent sont d'une femme de la famille Clausse de Mouchy.

M. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE établit que le mot *Hyperboréens*, après avoir d'abord servi à désigner une population mythologique, devint un des deux noms par lesquels on appela les Celtes.

SÉANCE DU 27 MARS.

M. OMONT signale deux feuillets manuscrits conservés dans la collection de sir Thomas Philipps, à Cheltenham, et qui subsistent seuls d'un recueil de vers latins écrits par Reginbertus à Reichenau avant l'année 842.

M. de Sainte-Marie, associé correspondant à Salonique (Turquie), présente deux statuettes de bronze, diverses médailles antiques et un reliquaire provenant de la Macédoine.

M. Courajod entretient la Société des quatre principaux monuments de la sculpture bourguignonne, conservés à Dijon : le portail de la Chartreuse, le puits de Moïse et les deux tombeaux des ducs Philippe le Hardi et Jean sans Peur. Il établit la part qui revient dans ces œuvres à Sluter et insiste sur la nécessité d'un examen attentif pour attribuer avec certitude à tel ou tel artiste les différentes parties de ces monuments ; à ce propos, il signale l'utilité des notes et dessins pris par Gilquin en 1736 et présente des photographies de ces dessins.

### Séances des 3 et 7 avril.

M. de Laurière présente une publication historique de M. l'abbé Inganni, chapelain de Zevido en Lombardie, sur la chapelle expiatoire élevée par les soins du roi François Ier dans cette localité, en souvenir de la bataille de Marignan.

M. Lecoy de la Marche lit une note sur l'emploi des grands sceaux de majesté substitués aux anneaux sigillaires, et fixe aux premières années du règne du roi Robert ce changement qui eut une très grande influence sur la généralisation de l'usage des sceaux et sur le développement de la gravure en métal.

M. Babelon lit un mémoire sur les deniers de la République romaine à la légende *Bacchius judaeus*, qui représentent le grand prêtre de Jérusalem offrant sa soumission à Pompée.

### Séances des 17 et 24 avril et 1er mai.

M. Courajod démontre que le bas-relie conservé au Louvre sous les nos 8 et 79 du catalogue des sculptures du Moyen-Age et de la Renaissance, ne représente pas la Nativité de la Vierge, mais celle du Christ, et a été exécuté, ou du moins colorié pour la cathédrale de Chartres, en 1542, d'après une Nativité de la Vierge faite pour la même église en 1519.

M. de Barthélemy communique trois carreaux de terre cuite provenant de La Celle-sous-Chantemerle (Aube) et appartenant à la fin du xve siècle. L'un de ces carreaux, qui est inédit, porte la légende : *Clemens Tousiours*.

### Séances des 8 et 15 mai.

M. Durrieu communique une quittance de 1395, mentionnant l'achat par le duc Louis d'Orléans de diverses pièces d'orfèvrerie pour étrennes et notamment d'une statuette de Charlemagne d'or sur un entablement dont on peut signaler l'analogie avec celle qui surmonte le sceptre royal de Charles V au Musée du Louvre.

M. Durrieu présente une série d'observations sur les principaux manuscrits d'origine française ou flamande, qui appartenaient à la collection Hamilton et doivent être prochainement vendus à Londres. Il exprime le souhait que ces précieux monuments de la miniatnre soient rendus à la France.

M. Courajod signale quelques récentes découvertes ou constatations faites sur le sculpteur Desiderio de Settignano qui lui permettent de maintenir l'attribution à cet artiste du buste d'enfant du Musée d'Avignon et infirment l'opinion qui s'était produite dans un sens contraire lorsqu'il présenta ce buste à la Compagnie.

M. Ulysse Robert lit une note sur quelques-unes des signatures d'évêques français ou espagnols qui figurent au bas de la lettre du concile de Narbonne, en 1031.

M. Giraud, associé correspondant à Lyon, présente un certain nombre de plaquettes décoratives de la Renaissance.

M Guillaume rend compte des découvertes faites par lui dans les substructions des Tuileries et dans le sol de la place du Carrousel qui doit être occupé par un jardin.

M. Pallu de Lessert rend compte des recherches faites par lui en 1888 à Tizziet et au cap Tedles, entre Dellys et Bougie (Algérie). Il communique des textes d'inscriptions et des photographies de stèles découvertes au cours de cette campagne.

### Séance du 22 mai.

M. d'Arbois de Jubainville fait une communication sur l'origine du nom de Karnac, village breton célèbre par ses monuments mégalithiques.

M. Germain Bapst présente une coupe antique à deux couches, rayée de violet sur fond d'or.

M. A. de Barthélemy communique un carreau du xive siècle, à inscription bachique, provenant de la Celle-sous-Chantemerle en Champagne.

## CORRESPONDANCE

**Nous avons reçu, au sujet de l'étude de M. le baron de Baye, publiée dans la *Gazette archéologique* de 1888, sur l'industrie longobarde (p. 18 et suiv.), la lettre suivante que nous nous faisons un devoir d'insérer; sous sa forme critique, elle est un utile et intéressant complément du travail de notre consciencieux collaborateur, et nous remercions M. le commandeur Michele Leicht de nous l'avoir adressée. Nous la faisons suivre de la réponse de M. de Baye.**

Turin, le 8 février 1889.

Grâce à l'obligeance de M. le Directeur du Musée de Cividale (Frioul), j'ai pu prendre connaissance de l'étude, très intéressante, de M. le baron de Baye, sur les croix lombardes trouvées en Italie. Ayant autrefois exprimé sur le même sujet une opinion que je croyais appuyée sur des arguments d'une certaine valeur, je me permets d'adresser à l'auteur de l'article paru dans la *Gazette archéologique* les réflexions suivantes qui sont le résultat de mes observations personnelles.

En 1874, à plus de quatre mètres sous le sol de la place Paul Diacre, à Cividale, on a trouvé un sarcophage de marbre blanc, de la forme classique romaine, renfermé dans un revêtement en brique et surmonté d'un parallélogramme en pierre commune, sans inscriptions ni ornements d'aucune sorte.

Cette tombe était-elle celle d'un Longobard? A cette demande qu'on pouvait se poser parce que la lutte entre M. le professeur Arboit et M. l'avocat Bizzarro était alors dans son plus fort, j'ai cru pouvoir répondre négativement en m'appuyant sur l'unique autorité historique que nous possédons relativement aux Longobards. Paul Diacre dit que les Longobards étaient ensevelis avec une perche fixée dans le sol, tout près de la tête du cadavre, et que la perche était plus ou moins haute et plus ou moins ornementée, suivant la distinction de la personne ensevelie. Or, à Pavie, qui fut la capitale de leur royaume, il y a, tout près de la ville, l'église de Sainte-Marie-de-la-Perche, qui était l'église *cimetériale* des Longobards, et à Cividale, encore aujourd'hui, le cimetière de la ville se trouve dans un endroit qui s'appelle *la Perche*.

Si l'on trouve donc une sépulture bien loin de la Perche, à Cividale, on a le droit d'affirmer que cette sépulture ne renferme pas un Longobard : or, le sarcophage de Gisulphe était précisément dans une situation tout à fait opposée au cimetière des Longobards de la *Civitas Austriæ*.

Le sarcophage de Gisulphe révèle par son revêtement et par sa couverture, un usage que les Longobards ne pratiquaient certainement pas, parce que l'expansion du cimetière de la Perche donne la preuve qu'ils pouvaient librement occuper la périphérie de la place forte. Que s'ils pouvaient ensevelir leurs morts dans un endroit tranquille et à l'abri des injures des ennemis, il n'y avait point de raison pour placer le monument de Gisulphe précisément dans un lieu exposé à la profanation, à ce point que l'on se trouvât dans la nécessité de le soustraire à ensuite l'attention en le dissimulant comme on l'a fait.

La croix d'or que l'on a trouvée dans le tombeau de Gisulphe peut, au point de vue de sa valeur artistique et intrinsèque, n'être pas la plus importante des trouvailles de ce genre, mais on doit la considérer comme appartenant au plus distingué des ensevelissements qui ont produit jusqu'à présent des objets analogues; il me semble qu'on doit lui attacher un intérêt capital. C'est précisément pour indiquer les raisons de la valeur spéciale de cette croix que je vais me permettre de compléter la description du tombeau de Gisulphe.

La nature des objets que l'on a trouvés sous le cadavre et autour de lui ne font que confirmer l'opinion que ce personnage ne pouvait absolument pas être un Longobard. Il portait au doigt un anneau d'or avec une pièce d'or de l'empereur Tibère, ce qui, d'après une loi très connue, nous apprend qu'il était de la famille des chevaliers romains, qui seuls avaient le droit de se distinguer de cette manière des barbares qui arrivaient à la dignité de chevalier par des moyens qu'il n'est pas utile de rappeler ici.

Au flanc de Gisulphe il y avait une courte lance qui, par sa longueur, rappelait à s'y méprendre un *pilo* romain, une épée endommagée par la rouille, un stylet dans une gaîne d'ivoire très déformé et les restes d'un bouclier décoré d'un umbo doré et de clous en bronze dorés avec un fermail en or portant de deux côtés un oiseau en émail très soigné.

La *hasta* et l'épée étaient les insignes de l'autorité du préteur romain et de sa juridiction, et, pour le prouver, il nous suffira d'invoquer le témoignage de tous ceux qui se sont occupés des antiquités romaines.

Ce dignitaire qui était enseveli avec les insignes de son grade, avec ses habits brodés en or, n'avait point de couvre-chef, et précisément dans cette absence de coiffure je trouve encore une raison pour ne pas le croire Longobard. Je

rappellerai que lorsque Victor se lança contre les Esclavons qui avaient, dans une expédition hardie, compromis la sûreté de Cividale, il leva son casque, pour imposer aux ennemis la terreur qu'inspirait sa personne, et comme c'est Paul Diacre qui le dit, nous nous trouvons obligés de croire que les Longobards combattaient, même les capitaines, avec la tête couverte d'un casque.

La colonne Trajane nous prouve au contraire que les chefs romains, dans les grands jours, se présentaient toujours avec la tête nue, et le jour du tombeau était un des grands jours.

De l'art longobard, nous avons, à Cividale, seulement deux spécimens bien certains, et si nous comparons le tombeau de l'église de S.-Martin et la croix des dames de S. Maria in Valle, avec le fermail d'or et les émaux trouvés sur la personne de Gisulphe, il nous sera impossible d'attribuer au Moyen-Age artistique ces deux catégories de monuments.

Au contraire, de l'art byzantin, nous possédons à Cividale un précieux monument, qui est la réduction d'un temple romain en chapelle chrétienne, et, dans les décorations de ce monument, nous trouvons de frappantes analogies qui nous éclairent dans la recherche que nous poursuivons. Tous ces entrelacements que l'on attribue à un prétendu art longobard, sont d'origine et de caractère absolument byzantins.

Le Christ de la croix du monastère de S. Maria in Valle, d'origine longobarde, a des accessoires qui le différencient essentiellement de l'image au repoussé qui apparaît sur la croix de Gisulphe.

Mais, après tout cela, nous ne sommes pas encore à bout d'arguments dans la question, puisque la croix dont nous nous occupons n'est pas la seule que l'on ait exhumée dans les alentours de Cividale et que l'on conserve dans le Musée de la ville. Presque toutes les croix d'or, avec empreintes ou non, retrouvées dans les fouilles de Cividale, étaient accompagnées d'ornements militaires en argent, ornements que l'on ne peut se figurer sur le vêtement d'un soldat longobard et qui se rapportent à ces dons militaires dont les historiens romains nous ont conservé les détails.

Les *fibules*, les *agrafes* d'argent, ne sauraient, sans un flagrant anachronisme, figurer sur un soldat longobard. La seule décoration de ces fibules et agrafes mériterait une étude développée qui aboutirait à la même conclusion. Enfin, pour finir par un argument plus topique encore, je citerai même le savant mémoire de M. le baron de Baye (pag. 15), précisément là où il signale l'étude de M. Lindenschmit sur la croix trouvée dans les environs de Schwabmunchen et qui est conservée dans le Musée d'Ausbourg. Au milieu de cette croix il y a l'empreinte d'une monnaie de l'empereur Phocas : M. de Baye serait, certes, bien embarrassé d'expliquer la tête de cet empereur byzantin sur un bijou destiné à orner la poitrine d'un soldat lombard.

Michele LEICHT,
Sost. procur. generale à la cour de cassation.

A ces critiques de M. Leicht, M. le baron de Baye répond ce qui suit :

Paris, 10 juin 1889.

Ma réponse aux critiques de M. Leicht sera courte. La croix de Cividale est considérée comme une œuvre *barbare et longobarde* par nombre d'archéologues compétents [1]. Les croix analogues trouvées en Italie dans des milieux barbares sont données comme longobardes par MM. Ariodante Fabretti [2], P. Orsi [3], Campi [4], Wieser [5], Cipolla [6], Mantovani [7] et Lindenschmit [8]. Un semblable accord sur leur origine nous autorise donc à les attribuer avec ces savants au peuple germanique définitivement fixé en Italie, c'est-à-dire aux Longobards. Quant aux difficultés de détail entrevues par M. Leicht, nous renverrons à notre mémoire sur les croix lombardes ; on y trouvera, je crois, la solution des problèmes qui préoccupent mon savant critique.

BARON J. DE BAYE.

1. Lindenschmit, *Handbuch der deutschen Alterthumskunde*. Erster Theil, *Die Alterthümer der merovingischen Zeit*. Braunschweig, 1880, p. 79, fig. 6, D. — Dr Paolo Orsi, *Die due crocette auree del museo di Bologna e di altre simili trovate nell' Italia superiore e centrale*. Bologna, Bologna, 1887, p. 7.
2. A. Fabretti. *Atti della Soiceta di archeologia e belle arti per la provincia di Torino*, 1887, vol. V, p. 13.
3. *Loco citato*.
4. L. Campi, *Le tombe barbarische di Civezzano*, Trento, 1886, pp. 7, 15 ct suiv.
5. Dr F. Wieser, *Das langobardische Fürstengrab von Civezzano*, Innsbruck, 1887, p. 23.
6. Cte Cipolla, dans les *Notizie degli scavi di Antichita*, 1881, p. 78.
7. G. Montovani, *Notizie archeologiche Bergamensi*, Bergamo, 1884, p. 20.
8. Lindenschmit, *loco citato*, pp. 79 et 474, taf. xxx.

# BIBLIOGRAPHIE

1. Rayet (Olivier). Etudes d'archéologie et d'art, réunies et publiées, avec une notice biographique sur l'auteur, par M. Salomon Reinach, et illustrées de 5 photogravures et de 112 gravures. Paris, Didot, in-8° de 462 pages.

M. Salomon Reinach, mu par un pieux souvenir, a eu l'heureuse inspiration de réunir en un corps d'ouvrage les études qu'Olivier Rayet a écrites pour différents recueils d'art et d'archéologie. Outre l'intérêt scientifique de cette publication qui a l'avantage, inappréciable pour nous, de grouper en un faisceau les idées éparses d'un maître dans nos études, la mort douloureuse de Rayet donne à l'œuvre entreprise par M. Reinach un caractère particulièrement touchant que sauront apprécier tous ceux qui ont eu avec l'auteur des relations d'amitié, de camaraderie ou de confraternité scientifique. Pour composer le présent volume, M. Reinach a choisi de préférence « les petits mémoires où l'érudition n'est pas apparente »; il a réservé pour un autre volume les travaux d'épigraphie grecque, le mémoire sur l'île de Cos et d'autres dissertations d'un caractère technique. « Il est presque inutile de dire, avertit en commençant M. Reinach, qu'en réimprimant ces essais, nous en avons scrupuleusement respecté le texte, nous contentant de modifier çà et là quelques expressions trop vives ou de remplacer un mot par un autre pour éviter des répétitions. Ce sont là des corrections de détail ne portant en rien sur le fond des choses, où Rayet aurait consenti sans discussion; il en eût introduit bien d'autres s'il avait pu surveiller la réimpression de ses articles, car il était difficile à satisfaire et ne se relisait pas sans se corriger. » Si peu importantes que soient ces corrections, je regrette, pour ma part, que M. Reinach n'ait pas résisté à la tentation de les introduire; la publication n'a fait qu'y gagner sans doute, mais, quand on édite un texte, il me semble que le premier devoir est de le respecter scrupuleusement; l'éditeur est tenu de signaler ses propres corrections par un signe particulier. Les « expressions trop vives », modifiées et atténuées par M. Reinach, ont pris rang dans l'histoire des polémiques archéologiques des vingt dernières années, et les supprimer c'est vouloir donner à Rayet une leçon qu'il n'aurait certainement pas acceptée de son vivant; c'est modifier sinon sa pensée, du moins son texte sans son aveu. Ce sont là peut-être de bien gros mots pour des corrections légères, mais qu'un utre, qui n'aurait pas le tact scrupuleux de M. Reinach, s'engage dans la voie imprudemment ouverte par lui, et, je le demande, où s'arrêteront les corrections faites par l'éditeur dans l'intérêt et pour le plus grand bien de l'auteur ?

Voici la liste des mémoires insérés dans le présent volume : 1. Note sur une tête archaïque en marbre, provenant d'Athènes; 2. Bas-relief du Musée de Patissia; 3. La statue d'Athena Parthénos, récemment découverte à Athènes; 4. Dodone et ses ruines; 5. Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs; 6. Peintures de vases grecs et siciliens; 7 et 8. Les fouilles d'Olympie; 9. Fouilles contemporaines à Milet et dans la région du golfe latmique; 10. L'architecture ionique en Ionie. Le temple d'Apollon Didyméen; 11. Métope trouvée à Ilion par M. Schliemann; 12. Recherches archéologiques à Samothrace; 13. Note sur un fragment de table iliaque du cabinet de M. Thierry; 14. Les Antiques de l'Ermitage impérial à Saint-Pétersbourg.; 15. Les Antiques au Musée de Berlin; 16. Les figurines de Tanagra au Musée du Louvre; 17 Bas-relief en terre cuite de la collection de Luynes (extrait de la *Gazette archéologique*); 18. L'art grec au Trocadéro; 19. Le forum romain et les forums des Césars; 20. Adrien de Longpérier; 21. François Lenormant; 22. La sculpture au Salon de 1880. — La variété et l'importance des sujets traités donnent à l'ouvrage un attrait tout particulier : on peut dire qu'aucun d'eux n'a vieilli; ils sont d'ailleurs presque tous écrits d'hier, tant la carrière scientifique de Rayet a été courte et bien remplie. Cette carrière, M. Reinach l'a retracée dans une quinzaine de pages pleines d'émotion, où Rayet est finement apprécié, surtout comme artiste et comme archéologue.

E. B.

2. Sarzec (E. de) et Heuzey (Léon). Découvertes en Chaldée. Ouvrage accompagné de planches en photogravure. Paris, Leroux, 1re et 2e livr. in-f°, 1884-1889.

Cette grande et splendide publication qui se poursuit trop lentement, suivant le vœu de ceux qu'intéressent les antiquités orientales, est la relation des fouilles entreprises par M. de Sarzec à Tello, sur le Chatt el-Haï, dans la basse Chaldée. Les découvertes de M. de Sarzec ont eu un assez grand retentissement pour que nous soyons dispensés d'y revenir : depuis la résurrection de Ninive par Botta, la Mésopotamie n'avait pas été l'objet de fouilles aussi fructueuses et aussi intéressantes pour l'histoire de l'art. Tout le monde a admiré avec étonnement ces statues chaldéennes qui nous reportent au troisième millénaire avant notre ère, et qui s'alignent dans la galerie assyrienne du Musée du Louvre comme jadis dans le palais du *patési* Gudéa. On commence à bien traduire, grâce surtout à MM. Oppert et au regretté Amiaud, les inscriptions cunéiformes dont ces statues de granit noir sont couvertes; les

grands cylindres en terre cuite sont plus difficiles à lire et à déchiffrer.

Au point de vue archéologique proprement dit, les découvertes de M. de Sarzec ont été une révélation inattendue. Il importe donc que nous ayons un récit circonstancié des fouilles, une description minutieusement exacte de tous les monuments retrouvés, et une reproduction de ces monuments aussi voisine que possible de l'idéal. La publication de M. de Sarzec, que dirige M. Heuzey avec la conscience et la compétence archéologique d'un maitre incontesté, répond complètement à ce triple *desideratum* : elle est irréprochable et c'est ce qui nous fait souhaiter d'en voir bientôt l'achèvement. Malheureusement, ce n'est qu'au bout de cinq ans qu'on nous livre la 144e page avec une trentaine de magnifiques planches pour lesquelles M. Dujardin s'est surpassé lui-même. Nous sommes donc contraints, en nous inclinant devant les considérations qui peuvent justifier cette sage lenteur, d'annoncer seulement la publication et de réserver pour l'avenir un compte rendu développé. A. M. Z.

THÉDENAT (Henri). Mémoire sur les milliaires de l'embranchement de la voie aurélienne qui allait à Riez (Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de France*). Paris, Klincksieck, in-8° de 38 pages.

Important mémoire d'épigraphie et de géographie gallo-romaines. L'auteur étudie les inscriptions des bornes milliaires trouvées sur la voie romaine qui se détachait de la voie aurélienne près de Cagnes, dans le dépt. des Alpes-Maritimes, montait à Vence, de là, se dirigeait au nord-ouest vers Castellane, d'où elle gagnait Riez. Cette étude est d'autant plus intéressante qu'aucun itinéraire ancien ne mentionne la voie romaine dont le parcours se trouve ainsi jalonné avec la précision qu'y apporterait un géomètre de nos jours. Une inscription nous apprend que, entre 213 et 217, sous l'empereur Caracalla, la voie fut restaurée par les soins de Julius Honoratus, procurateur des Alpes Maritimes. E. B.

THÉDENAT (Henri). La stèle de Senobena (Extrait du *Bulletin monumental*, 1888). Paris, Champion, in-8° de 13 pages.

Le monument funéraire dont M. l'abbé Thédenat nous donne l'interprétation est une stèle en calcaire, découverte récemment dans le cimetière romain de Tavaux (Jura). On y voit une femme représentée à mi-corps et de face, la tête engagée sous une espèce de niche. La main droite tient, pressée sur la poitrine, une coupe en forme de cylix; sur le bras gauche est jetée une sorte de *mappula* ou *orarium*. Au dessous de cette représentation d'un style grossier, se trouve l'inscription : D. M. SIINOBIINA. Ce nom celtique veut dire *vieille femme*, d'après M. d'Arbois de Jubainville. E. B.

---

# PÉRIODIQUES

---

**PAPERS OF THE AMERICAN SCHOOL AT ATHENS**

L'école américaine d'Athènes (*American School of classical studies at Athens*) créée en 1882, à l'imitation de notre école française, et placée sous le patronage de l'*Archaeological Institute of America*, a déjà publié, jusqu'à ce jour, quatre volumes de *Papers* dont nous allons donner un rapide résumé. On verra par cette analyse sommaire que si les Américains se sont mis les derniers aux études d'archéologie et d'épigraphie grecques, ils ont su rapidement conquérir un des premiers rangs par l'importance et l'étendue de leurs travaux.

T. I (1882-1883) publié en 1885.

J. STERRETT. Inscriptions of Assos (Il y en a 64, tant de l'époque grecque que de l'époque romaine; un grand nombre d'entre elles ont été transportées au Musée des Beaux-Arts à Boston). — J. STERRETT. Inscriptions of Tralles. — J. WHEELER. The Theatre of Dionysus at Athens (Restitution du théâtre, entreprise d'après le témoignage des auteurs, des inscriptions et des fouilles (planches). — L. BEVIER. The Olympieion at Athens. — Harold FOWLER. The Erechtheion at Athens (avec planches). — W. GOODWIN. The battle of Salamis (Discussion relative aux mouvements des troupes et à la topographie de Salamine).

T. II et III (1883-1885) publiés en 1888.

Ces deux volumes sont consacrés tout entiers à l'exploration épigraphique de l'Asie-Mineure par M. J. Sitlington Sterrett. Le tome second contient 397 inscriptions, la plupart inédites, et il est accompagné de deux cartes dressées spécialement par M. Kiepert sur les indications de M. Sterrett. Le tome troisième, aussi accom-

pagné de deux cartes spéciales de M. Kiepert, renferme 651 inscriptions : c'est une incomparable moisson épigraphique en Cilicie, Lycaonie, Isaurie, Pisidie et contrées voisines. Les frais de l'expédition furent couverts par miss Catharine Lorillard Wolfe qui avait déjà généreusement supporté les charges d'une longue et fructueuse exploration de la Babylonie.

T. IV (1885-1886) publié en 1888.

Ce quatrième volume, le dernier paru jusqu'ici, contient les travaux suivants : Walter MILLER. The Theatre of Thoricus at Athens, Preliminary Report. — William CUSHING. The Theatre of Thoricus. Supplementary Report (avec six planches), — Frederic ALLEN. On grec versification in Inscriptions (très important mémoire de 170 pages). — John CROW. The Athenia Pnyx, wit a survey and notes by Joseph CLARKE (étude de topograpkie athénienne, avec plans). —J. LEWIS. Notes on attic vocalism.

---

**MITTHEILUNGEN DES K. D. ARCHAEOL. INSTITUTS**
ATHENISCHE ABTHEILUNG. t. XIII. 1888.

HEFT I.

C. SCHUCHHARDT. Die makedonischen Kolonien zwischen Hermos und Kaïkos. — Th. MOMMSEN. Relief aus Kula (Lydie). — C. HUMANN. Die Tantalosburg im Sipylos (Mémoire à rapprocher de celui que notre collaborateur, M. Martin Schweisthal, a publié ici même l'année dernière). — C. CICHORIUS. Inschriften aus Lesbos. — W. JUDEICH und W. DOERPFELD. Das Kabirenheiligtum bei Theben. — W. DOERPFELD. Die Stoa des Eumenes in Athen. — H. LOLLING. Inschrift aus Pharsalos. — P. WOLTERS. Archaïsche Inschrift aus Böotien. — P. WOLTERS. Fragment einer attische Schale.

HEFT II.

F. WINTER. Der Kalbträger und seine kunstgeschichtliche Stellung (Histoire et reconstitution de la fameuse statue du Moscophore trouvée à l'Acropole d'Athènes et publiée, ici même, par M. Theoxénou). — Th. GOMPERZ. Der auf die Besiedlung von Salamis bezügliche Volksbescluss. — J. SIX. Die Kunstlerinschrift des Mikkiades und Archermos. — F. STUDNICZKA. Aus Chios (nombreux bas-reliefs et inscriptions recueillis dans l'île). — A. CONZE. Hermès-Kadmilos. — H. SCHLIEMANN. Attische Grabinschriften. — W. DOERPFELD. Der Eridanos. — C. SCHUCHHARDT. Paralia.

---

**REVUE NUMISMATIQUE**
PREMIER FASCICULE 1889

MARCHÉVILLE (M. DE). Le denier d'or à l'agnel. — PROU (M.) Monnaies mérovingiennes acquises par le Cabinet des Médailles. — DELOCHE (M.). Monnaies mérovingiennes (*suite*). Théodebert I^er^. — SAUVAIRE (H.). Numismatique musulmane : le catalogue des monnaies musulmanes du Cabinet des Médailles. — LÉPAULE (E.). La monnaie romaine à la fin du Haut-Empire (2^e^ *partie*).

*Planches*. — I. Monnaies d'or, de saint Louis à Charles IV. — II. Monnaies mérovingiennes.

DEUXIÈME FASCICULE 1889

SVORONOS (Jean). Monnaies crétoise (*suite*). — DROUIN (Ed.). Essai de déchiffrement des Monnaies à légendes araméennes de la Characène (1^er^ art.). — RONDOT (N.). Jean Warin. La déclaration du roi en 1660. — SCHLUMBERGER (G.). Monnaies, bulle et bague byzantines inédites. — GUIFFREY (J.-J.). La Monnaie des Médailles. Histoire métallique de Louis XIV et de Louis XV. — Deuxième partie : les Graveurs (*suite*). — *Chronique*. E. ENGEL. Souvenirs d'un voyage numismatique autour du monde (*suite*).— Nouvelles et communications diverses.

*Planches*. — III et IV. Monnaies crétoises. — V, VI et VI. Monnaies de la Characène.

---

**NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA**
MAI 1888.

*Rome*. Découvertes d'inscriptions, spécialement des marques de briques. — Mémoire du docteur Huelsen sur une inscription trouvée dans le Tibre et relative à une libéralité faite au collège des *piscatores* et des *urinatores*.

*Mentana*. Note du professeur Lanciani sur des thermes découverts sur le territoire de Nomento.

*Sicile*. Rapport du professeur Salinas sur une découverte de 101 pièces de monnaies grecques d'argent, acquises par le Musée de Palerme. Tétradachme de Syracuse signé d'un nom d'artiste jusqu'ici inconnu, ΕΥΑΡΧΙΔΑ (3 planches de phototypie). Voyez *Revue numismatique*, 1^er^ trimestre 1889, p. 142.

JUIN 1888.

*Este*. Fin du mémoire de G. Ghirardini sur les antiquités découvertes dans la propriété Baratela. Très important pour l'étude des antiquités euganéennes. Le savant professeur divise en trois grands groupes le mobilier funéraire d'Este et le rapporte à trois périodes : 1° une période antique qu'il qualifie *Italique*; 2° une période intermédiaire, qu'il qualifie *Vénète*; 3° une période plus récente dite *Gallique*.

*Rome*. Rapport de G. Gatti sur un fragment

de calendrier trouvé près l'église de Saint-Martin *ai Monti*.

*Nemi*. Parmi les objets découverts sur l'emplacement du temple de Diane, cinq figurines de bronze représentent Diane chasseresse, armée d'un arc.

JUILLET 1888.

*Civita Castellana* (*antica Faleria*). Description par Cozza des restes d'un temple, découverts au lieu dit *lo Scasato*. Fragments de statues; nombreux fragments de sculptures ornementales (vignettes).

*Rome*. Dans le prolongement de la via Balbo, mosaïque représentant des poissons, des crustacés, des mollusques. — Découverte des restes de la basilique que le pape Jules I fit édifier près du sépulcre de saint Valentin. Inscriptions paiennes et chrétiennes.

*Sibari*. Fouilles dans la nécropole de Torre Mordillo (pl. XIX).

AOUT 1888.

*Este*. Nouvelles découvertes d'antiquités dans la propriété Baratella. Rapport du professeur Rosdocimi. Trois statuettes de bronze dont l'une représente un guerrier.

*Chiusi*. Dans la cathédrale, fragment d'inscription latine célébrant les mérites d'un évêque, d'origine espagnole, qui siégea quatre lustres et vingt mois.

*Rome*. Note du docteur Huelsen sur une inscription en l'honneur de Betitius Perpetuus Arzigius, *consularis Tusciæ et Umbriæ*, trouvée près la place du Quirinal. — Continuation des fouilles sur l'emplacement de l'ancienne basilique de Saint-Valentin; inscriptions chrétiennes avec dates consulaires, des années 365, 366, 376, 395, 397, 402, 408 ou 431, 439 ou 472.

*Pompei*. Rapport du professeur Sogliano sur les édifices récemment découverts et les objets recueillis de décembre 1887 à juin 1888.

*Ruvo di Puglia*. Statuette de bronze de Mercure criophore, haute de 8 centimètres.

*Terranova Pausania* (Sardaigne). Colonnes milliaires.

SEPTEMBRE 1888.

*Sibari*. Suite des fouilles de la nécropole de Torre Mordillo.

*Sélinonte*. Rapport des professeurs Patricolo et Salinas sur les fouilles opérées de 1885 à 1887 (pl. XX).

OCTOBRE 1888.

*Castel S. Pietro sul Silaro*. Fondements d'un pont antique.

*Rome*. Près de l'église de Sainte-Lucie *in Selci*, ont été trouvés deux fragments d'un plat de bronze du Moyen-Age, au centre duquel est gravée la figure d'un roi assis, tenant une fleur de lys dans la main gauche; autour de la figure, traces d'inscription, HVMILITAS SPES. — *Via Flaminia*. Continuation des fouilles sur l'emplacement de la basilique de Saint-Valentin.

*Sibari*. Suite de la description des tombes de la nécropole de Torre Mordillo.

NOVEMBRE 1888.

*Talemone* (commune d'Orbetello). Rapport de Gamurrini sur les fouilles.

*Corneto-Tarquinia*. Note de M. Helbig sur les nouvelles explorations dans la nécropole.

*Rome*. Continuation des fouilles sur l'emplacement de la basilique de Saint-Valentin.

*Baia*. Note du commandeur de Rossi sur une inscription relative à un portique.

DÉCEMBRE 1888.

*Rome*. Près du temple d'Antonin et de Faustine, nouveaux fragments du plan de Rome.

*Ostie*. Rapport du professeur Lanciani sur la découverte de thermes; nombreux débris de statues.

*L'Administrateur-Gérant*,
S. COHN.

MACON, IMP TYP ET LITH. PROTAT FRÈRES



1

2



Imp. Lemercier et C^ie Heliog. Dujardin

VASES A FIGURINES
(Ile de Chypre)



1



2

Imp. Lemercier et Cie Heliog. Dujardin

VASES A FIGURINES
(Ile de Chypre)

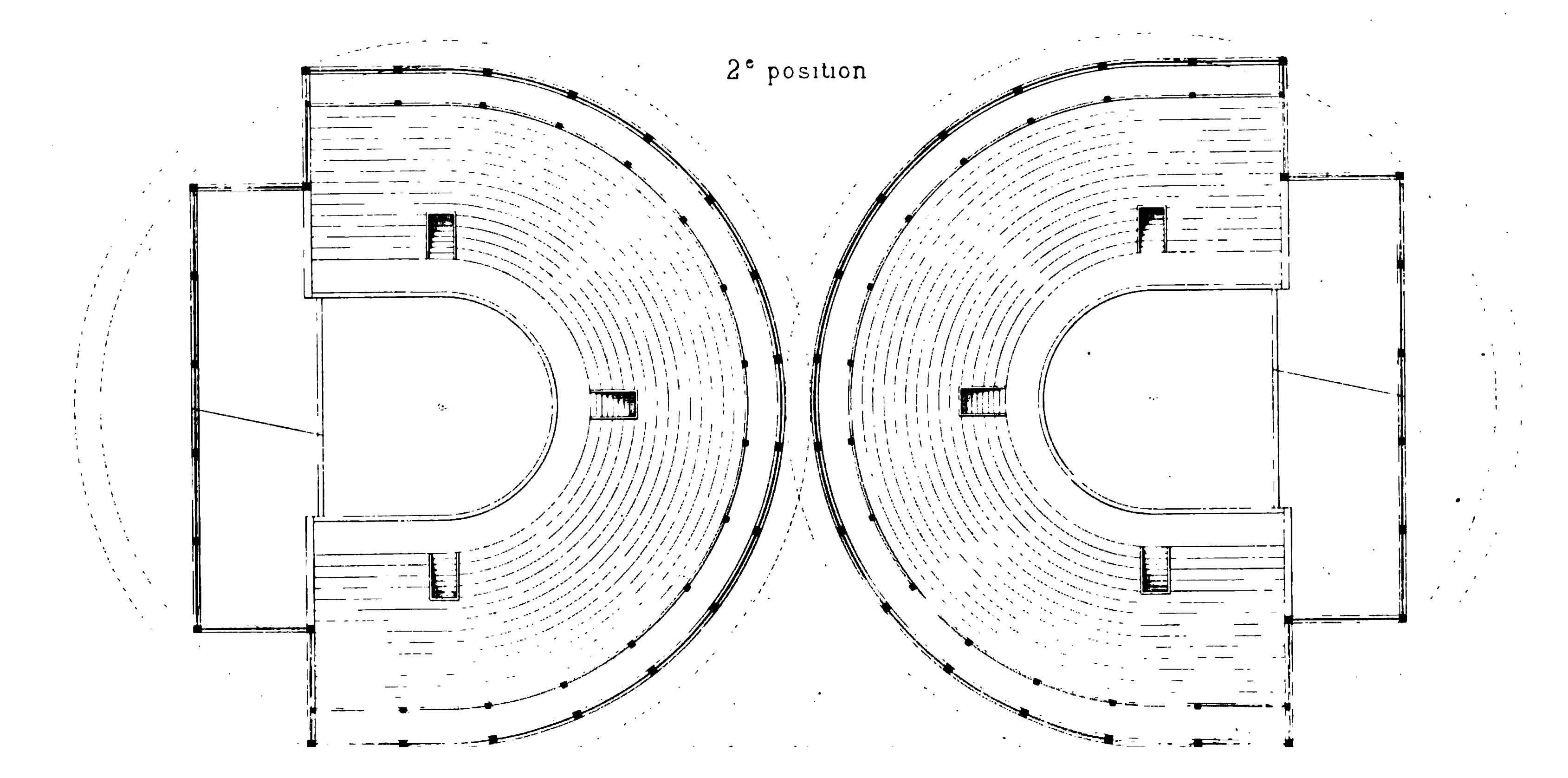


Imp. Lemercier et Cie Heliog. Dujardin

VASES A FIGURINES
( Ile de Chypre )

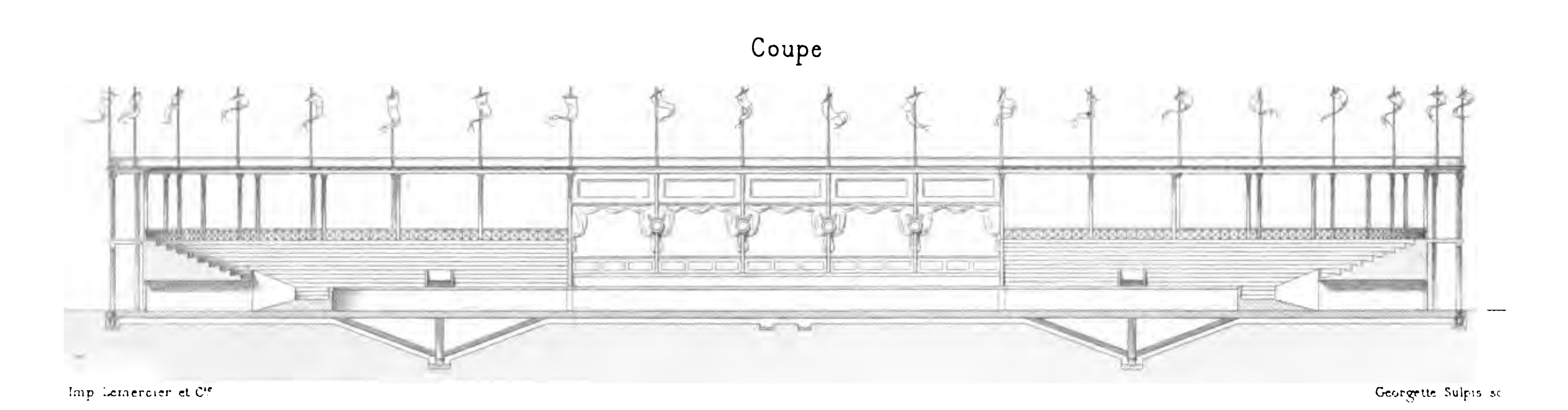
Première position

2$^{e}$ position



3e position

Coupe



Imp. Lemercier et Cie

Georgette Sulpis sc.

RESTITUTION DU THÉÂTRE DE CURION



Imp. Lemercier et Cie Héliog. Dujardin

Trésor de Wittislingen
Musée national bavarois
à Munich



Imp. Lemercier et Cie — Héliog. Dujardin

TRÉSOR DE WITTISLINGEN
MUSÉE NATIONAL BAVAROIS
à Munich



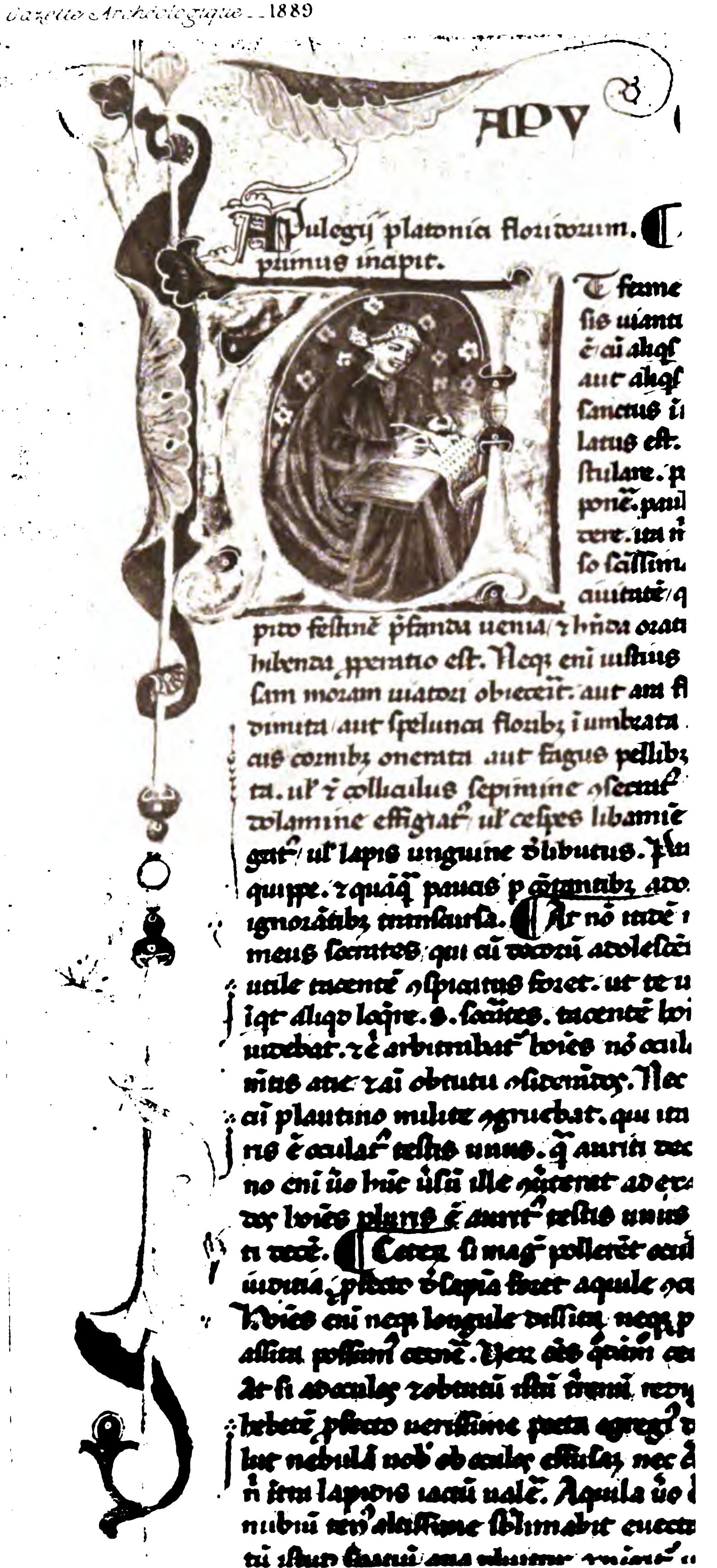




Imp. Lemercier et Cie Héliog. P. Dujardin

MANUSCRITS DE LA BIBLIOTHÈQUE DE PETRARQUE

*Paris. 8580. f. 30 v° — Vat. 2193 f. 138.*





Imp. Lemercier et Cie Heliog. P. Dujardin

MANUSCRITS DE LA BIBLIOTHÈQUE DE PÉTRARQUE

*Vat. 2193, ff 19 v° et 140 v°.*

EGLISES D'ESPIRA DE L'AGLY
ET DE TAXO D'AVAIL



PSYCHÉ ASSISE

TERRE CUITE



EROS AU VOL

TERRE CUITE



SCEPTRE DU ROI CHARLES V

MUSÉE DU LOUVRE



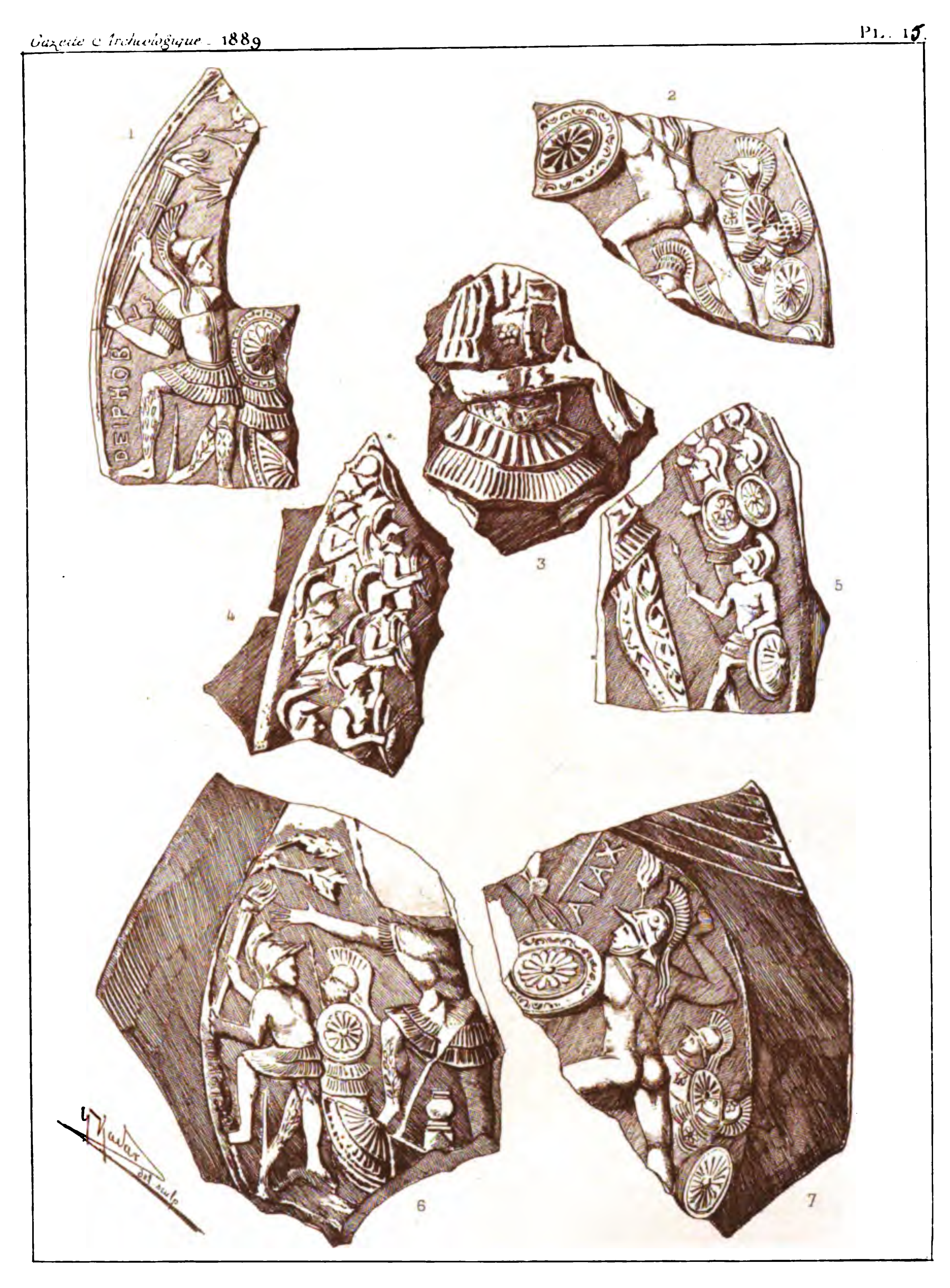
ATHLÈTE ÉTRUSQUE

CABINET DES MEDAILLES




LE ROI LOUIS XI TENANT UN CHAPITRE DE L'ORDRE DE S^T MICHEL

Miniature de Jehan Foucquet




MÉDAILLONS EN TERRE CUITE

ÉPISODE DU XIII^e CHANT DE L'ILIADE



JAMBE DE BRONZE

(ANCIENNE COLLECTION E. PIOT)



Vénus Marine
Terre cuite grecque
de la Collection E. C. Moore, de New-York



Jeune Fille au repos
Terre cuite grecque
de la Collection E. C. Moore, de New York



2



1



3

HERMÈS DE PRAXITÈLE.

SCÈNE DE FUNÉRAILLES
DESSIN D'A DEL POLLAJUOLO
COLLECTION DE SIR RICHARD WALLACE.



CISTE LATINE DE PALESTRINA

(2)

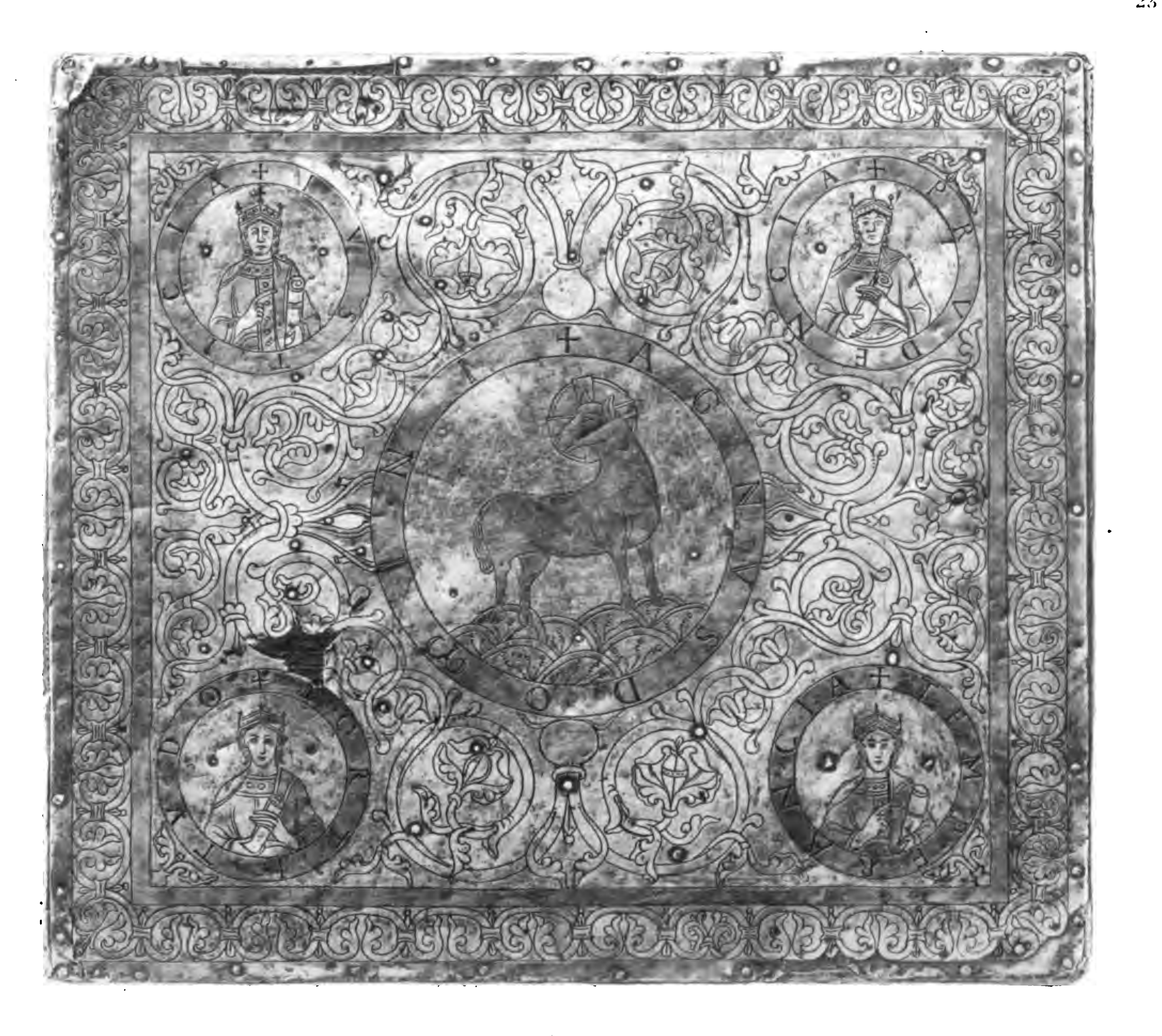
SPAVLVS

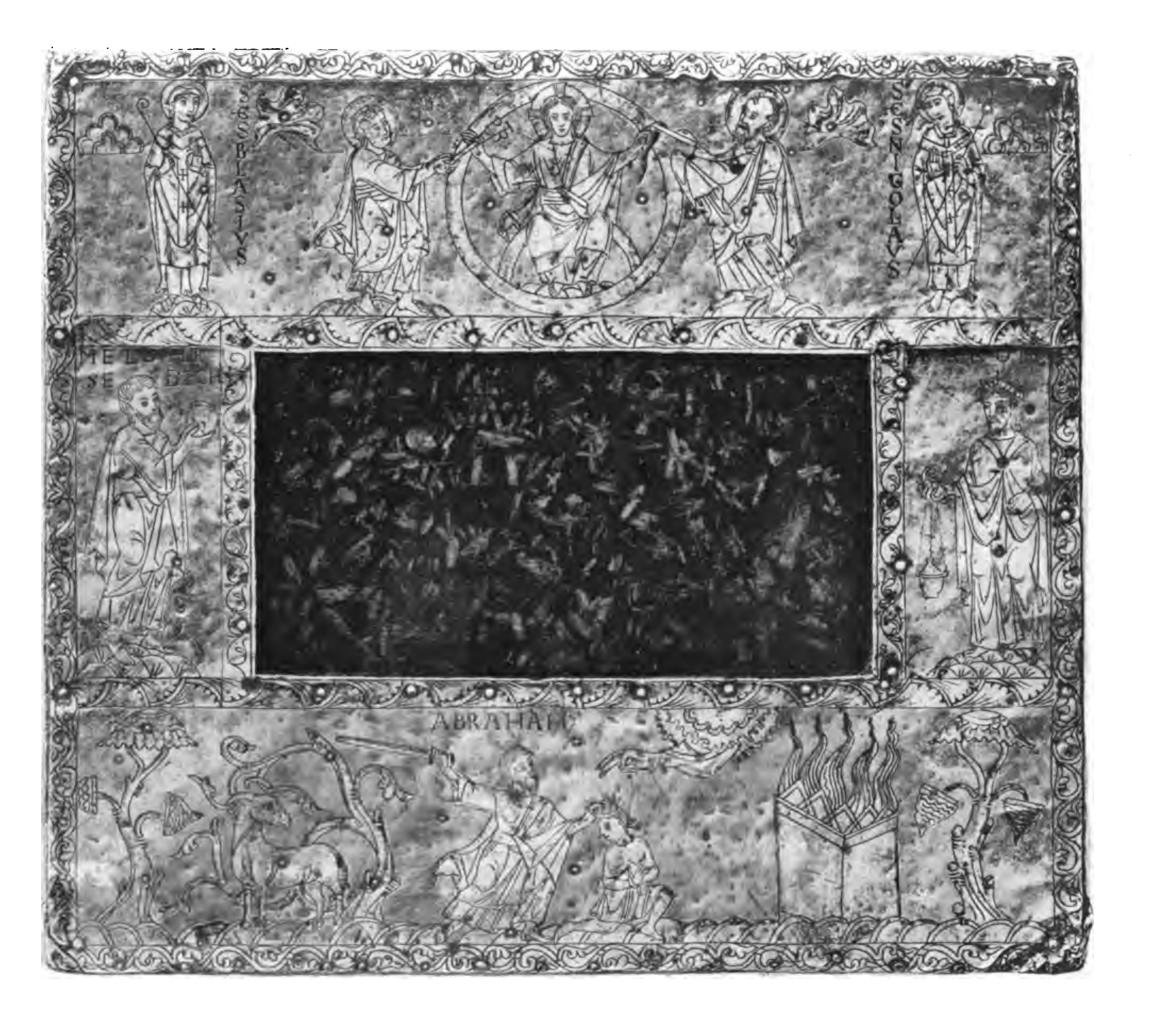
FEUILLETS DE DIPTYQUES

VI^e SIÈCLE

(2-3)

23-24






AUTEL PORTATIF

FIN DU XI^e OU COMMENCEMENT DU XII^e SIÈCLE

(2)



ÉTUI DE CROSSE

TRAVAIL ITALIEN

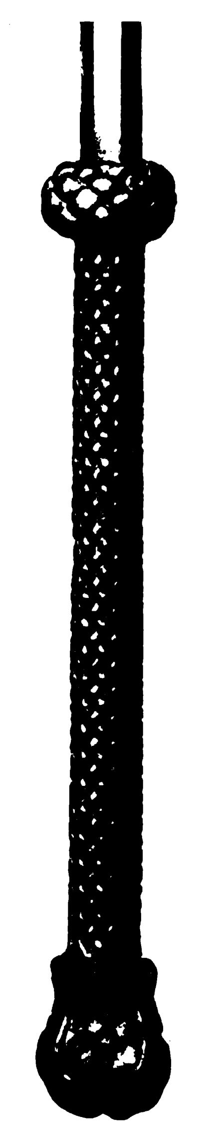
[illegible]

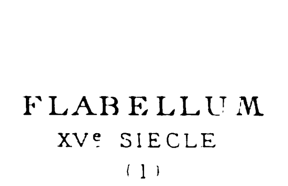
26 - 27











FLABELLUM
XVᵉ SIECLE
(1)



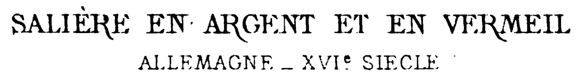
TRIPTYQUE P

TRAVAIL

COMMENCEMENT



EINT ET DORÉ
LLEMAND
DU XVIe SIECLE



SALIÈRE EN ARGENT ET EN VERMEIL

ALLEMAGNE _ XVI^e SIECLE

( 64 )

BOCAL EN ARGENT

ALLEMAGNE

( 4



NIELLÉ ET DORÉ

XVI[e] SIÈCLE





SALIÈRE EN ARGENT ET EN VERMEIL

ALLEMAGNE _ XVI[e] SIÈCLE

(65)



Héliog. Lemer

GRAND BAS RELIEF ATTRIBUÉ

MAR

(1



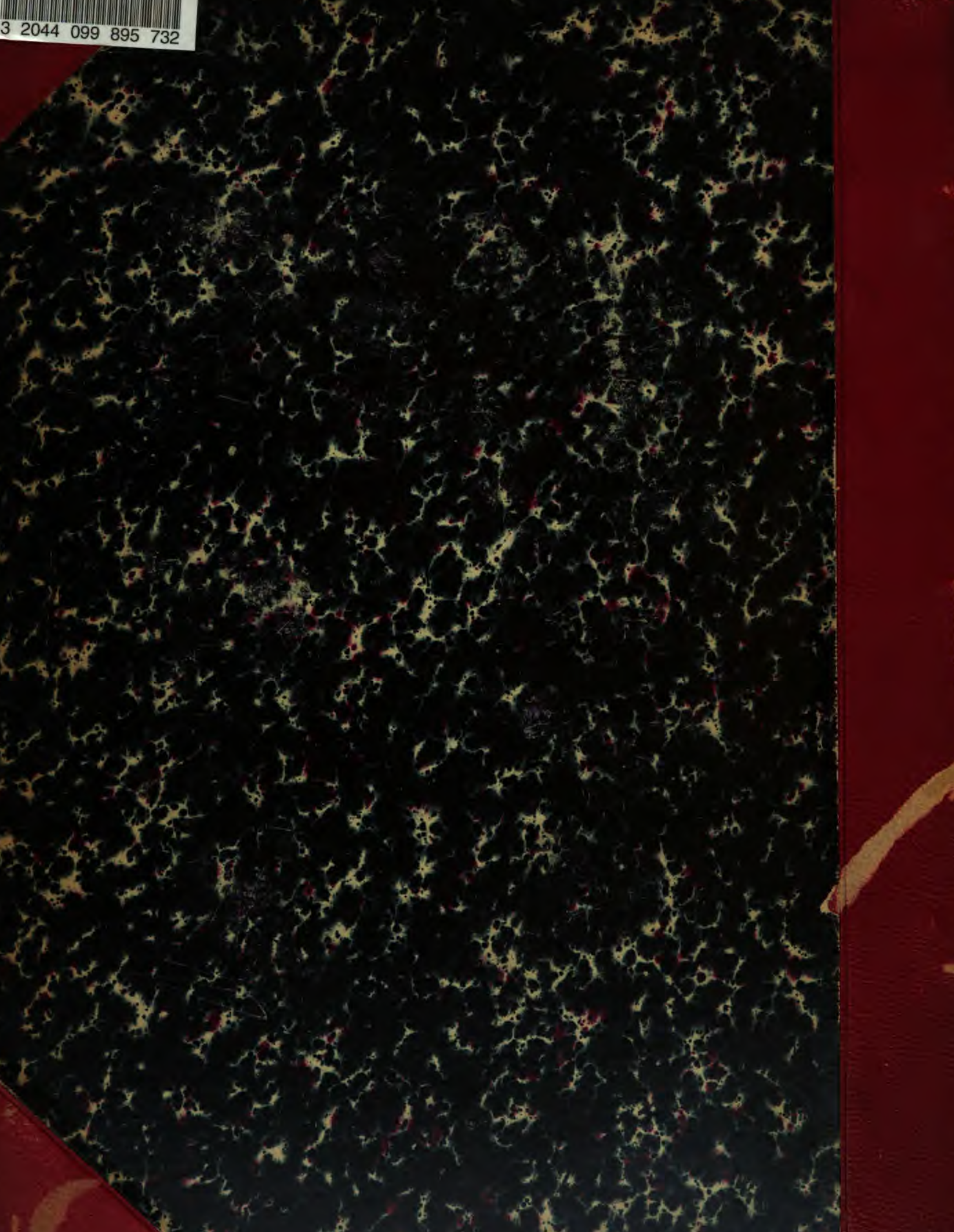
A ANTONIO LOMBARDI (1508)

F.



LA VIERGE ADORANT L'ENFANT JÉSUS

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.


3 2044 099 895 732